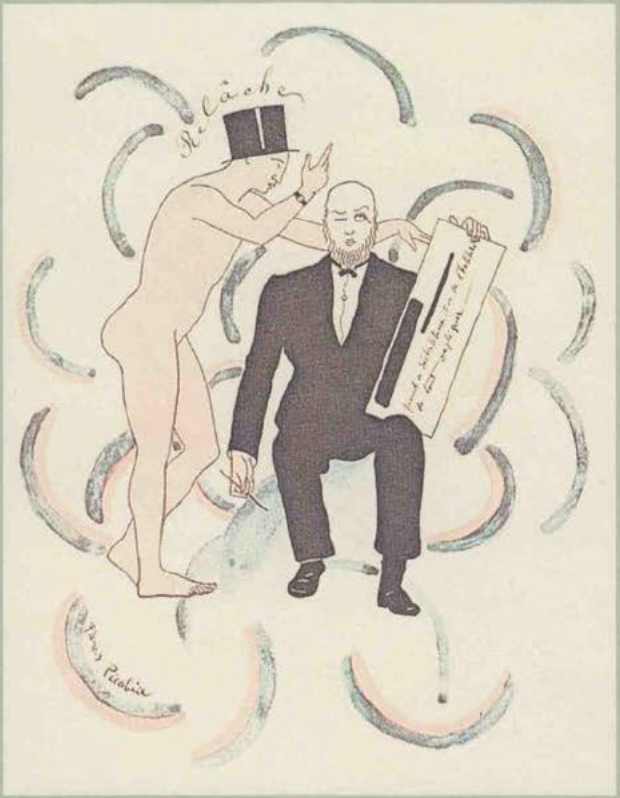
Biblioteca Adelphi 97

Erik Satie

QUADERNI DI UN MAMMIFERO



A CURA DI ORNELLA VOLTA

«Satie ci è indispensabile» scriveva John Cage più di venti anni fa. Personaggio leggendario della musica moderna, amato già ai tempi delle prime avanguardie per il suo spirito bizzarro, irriverente e acutissimo, Satie si è rivelato col tempo uno dei Santi Protettori, insieme a Duchamp, di tutta la concezione moderna dell'arte. Ma non bisognerà cercare il suo insegnamento in ponderosi trattati e neppure nelle sue vere e proprie 'opere' musicali. Volatile e penetrante, l'essenza-Satie si avverte soprattutto in rapide battute, testi marginali, biglietti, lettere, interventi, istruzioni agli interpreti – tutti frammenti di quelle impossibili «memorie di un amnesiaco» che continuò a non scrivere per tutta la vita. Dispersi in mille direzioni, gli scritti di Satie – questo suo cuore esoterico – sono stati qui finalmente raccolti e amorosamente annotati da Ornella Volta. Vi si incontreranno vere rivelazioni (come la folgorante 'commedia' *L'insidia di Medusa*, uno dei vertici patafisici del secolo), preziose confessioni (sempre fuggevoli e ironiche, ma tanto più significative), saggi sapienti sui contemporanei (da Debussy a Stravinsky), geniali proposte (come quella celebre della *musique d'ameublement*). E mai come in queste pagine si avrà l'impressione di vivere all'interno di quel lungo momento felice in cui a Parigi la circolazione fra musica, pittura e letteratura era continua e frenetica – e Diaghilev e Max Jacob, Stravinsky e Picasso, Tzara e Cocteau si incontravano e si scontravano, formavano repentine alleanze o si lanciavano in brutali polemiche. Satie era un po' il centro immobile di quel vortice. Fomentatore indefesso del Nuovo, la sua figura manteneva però sempre un qualcosa di separato e distante dal proprio 'clima' storico. Candido *guru*, legato da un'invisibile cordicella a una perenne infanzia, vittima incongrua della propria ironia (un tribunale lo

condannò nel 1917, con conseguenze disastrose, per aver scritto a un critico questo biglietto: «Signore, lei non è che un culo, ma un culo senza musica»), impenetrabile marionetta di se stesso, Satie possedeva un'eccentricità profonda che va ben più in là di quella, sempre un po' militaresca e squillante, delle avanguardie che lo circondavano. Alla sua morte, la sua stanza ad Arcueil apparve agli amici che vi mettevano piede per la prima volta come «un'immensa ragnatela». Lì, in un'agglomerazione indistinta di oggetti eterocliti, reliquati di epoche scomparse, si trovarono quattromila bigliettini nitidamente calligrafati, riposti in scatole di sigari, e un numero imponente di ombrelli. Era quella la tana di un «mammifero» di una specie che contava un solo esemplare. E così, come un essere solitario e unico, lo avrebbe ricordato Max Jacob: «Metteva la mano davanti alla bocca per ridere di soppiatto, mangiava di rado e tornava a piedi, la notte, nella sua casa di Arcueil. Come tutti i genii, aveva un grande buonsenso, mente lucida, sangue freddo e battuta pronta».

In copertina: Francis Picabia, litografia per l'edizione di *Relâche*, Rouart, Lerolle & Cie, 1926 (Coll. Salabert, Paris).

© FRANCIS PICABIA by SIAE 2002

BIBLIOTECA ADELPHI

97

Erik Satie

QUADERNI DI UN MAMMIFERO

A cura di Ornella Volta

ADELPHI EDIZIONI

Prima edizione: ottobre 1980
Quarta edizione: maggio 2010

© 1977 E 1980 PIERRE JOSEPH-LAFOSSE-SATIE
E ORNELLA VOLTA

© 1980 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO
WWW.ADELPHI.IT

ISBN 978-88-459-0442-4

INDICE

Nota liminare, XIII

I. AI SUOI INTERPRETI

AVVERTENZA, 3

ISTRUZIONI PER L'USO: In ordine alfabetico, 4

ISTRUZIONI PARTICOLARI: Descrizioni Automatiche, 11 Embrioni Secchi, 12 Capitoli rivoltati in tutti i sensi, 14 Vecchi Zecchini e Vecchie Corazze, 15 Sport e Divertimenti, 16 Ore secolari e istantanee, 21 I tre Valzer leziosi del Prezioso schifiltoso, 23 Ricordi scipiti, 24 Globuli noiosi, 25 Fantasticheria su un piatto, 26 Penultimi Pensieri, 26 Sonatina burocratica, 28 Notturno, 29 Nostalgie (Paul et Virginie, Robinson Crusoé), 29

II. AGLI ALTRI

INTRODUZIONI ALLE OPERE: Les Anges, les Fleurs..., 33 Gymnopédies, 33 Le Fils des Étoiles, 34 Prélude de

la Porte Héroïque du Ciel, 34 Vexations, 35 Trois Morceaux en forme de Poire, 35 En habit de Cheval, 35 Véritables Préludes Flasques (1), 36 (2), 36 Embryons Desséchés, 36 Pezzi per pianoforte 1912-1913 (Erik Satie), 37 Chapitres tournés en tous sens, 38 Le Piège de Méduse, 39 Sports & Divertissements, 39 Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes), 40 Trois Poèmes d'Amour, 40 Sonatine Bureaucratique, 40 Socrate, 41 Musique d'Ameublement, 41 Relâche, 42

LETTERE APERTE: Al sig. Gaultier-Gargouille, 44 A tutti i Cristiani, 45 Al sig. Gauthier-Villars, 47

ARTICOLI: Della Povertà, 48 I musicisti di Montmartre, 50 La Quindicina delle Società, 51 Ambroise Thomas, 53 Del capogiro, 54 Memorie di un amnesiaco, 55 Chi sono io, 55 Perfetta Cornice, 56 Le mie tre candidature, 58 Cose di Teatro, 59 La Giornata del Musicista, 60 L'Intelligenza e la Musicalità degli Animali, 61 Brusche sparizioni, 63 La Materia (Idea) e la Mano d'Opera (Scrittura), 64 Ultime notizie, 65 Note sulla Musica moderna, 66 Obiezioni, 68 Quaderni di un Mammifero, 69 A tavola, 72 Office della servitù, 74 Le Visite ai Libri, 75 Della Lettura, 77 Edizione, 78 Un Vecchissimo Letterato, 80 Buona Educazione, 81 Igor Strawinsky, 83 Claude Debussy, 89 Recessi della mia vita (1), 96 (2), 98

CONFERENZE: Elogio dei Critici, 99 I Bambini musicisti, 104 Conferenza sui « Sei », 110 Lo Spirito Musicale, 115

TEATRO: Uspud, 120 L'Insidia di Medusa, 130 Socrate, 144

III. A SE STESSO

CORRISPONDENZA: A Erik Satie, 153

CARNET: I Ragionamenti di un Testardo, 154

INVENTARIO: Confraternite, 162 Annunci economici, 164

PROGETTI: Un Atto, 171 Cinque Smorfie, 172 Arredamento per « Socrate », 173 Titoli disponibili, 173

APPENDICI

ABBREVIAZIONI: 176

FONTI E NOTE: 177

OPERE CITATE: 305

CRONOLOGIA: 305

OPERA MUSICALE, CATALOGO: Pianoforte, Solo, 314 Quattro mani, 317 Violino e pianoforte, 318 Trombe, 318 Voce e pianoforte, Melodie, 318 Lirica, 319 Canzoni da caffé-concerto, 319 Orchestra, Piccoli complessi, 320 Grande orchestra, 320 Voce e orchestra, 321 Coro e Organo, 321 Balletti, 321 Musica di scena, 323 Musica da film, 323 Edizioni postume, 324

DISCOGRAFIA: 325

BIBLIOGRAFIA: Manoscritti, 328 Scritti di Erik Satie, in volume, 328 Collaborazioni, 330 Opere su Erik Satie, Monografie, 331 Miscellanea, 331 Tesi inedite, 334 Esposizioni monografiche, cataloghi, 334

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE MUSICALI: 335

RINGRAZIAMENTI: 345

TAVOLE FUORI TESTO

1. Parigi, febbraio 1922. Foto Man Ray. Coll. P.D. Templier.
2. André Raffray, *Entr'acte*, 1976. Foto Roland Fayollet. (Tempera). Da sinistra a destra: Picabia, Satie, Duchamp, René Clair, Man Ray (seminascosto) e l'operatore.
3. Golf di Saint Cloud, 1921. Foto John Quinn. Coll. Musée National d'Art Moderne. Da sinistra a destra: H.P. Roché, Jeanne Robert-Foster, Satie e Brancusi.
4. Black Mountain College, 1948. Merce Cunningham in *The Monkey Dances* (*Sept toutes petites dances pour « Le Piège de Méduse »*). Costume di Mary Outten. Foto Fred Fehl. Coll. Cunningham Dance Foundation.

4a. Un estratto dello spartito per pianoforte di *Parade*, dedicato a Moïse Kisling (dal programma di un con-

certo omaggio a Satie, Salle Huyghens, 6 giugno 1917). Coll. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet.

5. Colisée, Parigi, giugno 1921. Caryathis (futura Élise Jouhandeau) nella *Belle Excentrique*. Foto Henry. Ibidem.
6. Brancusi, collage di bigliettini calligrafati da Satie, su un foglio di carta intestata dell'Église Métropolitaine d'Art capovolto. Ibidem.
7. Arcueil-Cachan, luglio 1909. Foto Hamelle. Coll. R. Caby. All'occhiello il nastrino di Officier d'Académie, onorificenza ottenuta « per meriti civici ».
8. Exposition Universelle, Parigi 1900. Pagina di *Autographes de Musiciens Contemporains*, pubbl. diretta da Ch. Malherbe. Coll. Bibliothèque de l'Opéra.
9. Parigi, 1911. Con Debussy, a casa di quest'ultimo. Foto Igor Stravinsky. Coll. R. Caby.
10. Tessere di adesione al partito socialista (1920) e a quello comunista (1922). Ibidem.
11. *The Velvet Gentleman*, in una guinguette di Montmartre, 1896. Coll. Henri Sauguet.
12. Ramon Casas i Carbo. Ritratto di *Monsieur le Pauvre* davanti al Moulin de la Galette, 1891 (Olio). Coll. Northwestern University Library.
13. Joséphin Peladan, dedica autografa sul frontespizio di *Le Salon de Joséphin Peladan*, E. Dentu, 1891. Coll. R. Caby.
14. U.S.A., 1919. Il coreografo Ted Shawn danza una *Gnossienne*. Foto Ralph Hawkins. Coll. Bibliothèque de l'Opéra.
15. Marcellin Desboutins, Ritratto di Satie in uniforme militare, le dita congiunte 'canonis ritu', 1893 (Olio). Coll. René Clair.
16. Brighton, 1867? Foto Lombardi. Coll. H. Sauguet.

A Marcello Panni

NOTA LIMINARE

Sono un uomo del tipo
di Adamo (*del Paradiso*).

Erik Satie

Nell'attuale, generale insofferenza dei limiti convenzionalmente fissati a ciascun mezzo d'espressione, Satie persegue l'utopia di una musica immobile.

Compositore senza storia – ha la memoria di un « amnesiaco » – egli si situa in un presente ininterrotto, ripartendo a ogni passo da zero. Il futuro gli è altrettanto indifferente del passato. Refrattario alle metafore militari così come alla borghese ansia di progresso, ignora fino il concetto di avanguardia. Come la tartaruga di Zenone d'Elea, va, comunque, più lontano di tutti i piè-veloce futuristi.

Consapevole dei limiti della comunicazione musicale – determinati, se non altro, dall'esistenza dei « sordi » – sperimenta in continuazione nuove maniere di ampliare la cerchia dei suoi interlocutori. Sempre in equilibrio sul filo di un humour ora tenero ora esplosivo, alterna la poesia delicata all'articolo polemico, la missiva inquietante alla conferenza ironica, lo slogan smaccato all'enigmatico grafismo. Per trasmettere i suoi messaggi nella bottiglia, non trascura alcun canale, dal modesto organo di stampa suburbano alla lussuosa rivista di moda americana, dal quotidiano so-

cialista all'effimero foglio dadà. Distribuisce clamorosi manifestini per le strade, nasconde ermetici appunti nei margini dei suoi spartiti.

Evidentemente preoccupato di non perdere un difficile contatto con se stesso, ma non disposto a un'eccessiva familiarità neppure nei propri confronti, si impone lunghe ore di « vessazioni » musicali, fissa, per via postale, appuntamenti al suo doppio, ingabbia le proprie fantasie in formule pubblicitarie, destinate a colpire esclusivamente la propria attenzione.

La sua firma – sempre completa di nome e cognome, sia che autentifichi un documento ufficiale, o un bigliettino al proprio fratello – funge da visto di circolazione; nelle partiture, sottolinea l'autonomia delle singole parti. Quando non appare, chiedersi sempre perché. Indicando, a seconda dei casi, che l'opera è incompiuta, o che l'autore intende avanzare velato, la sua omissione non è mai casuale.

Tutti gli scritti di Satie sono brevi, ma sempre suscettibili di prolungarsi nella mente del lettore. Analogamente, della sua opera musicale si è detto che è piccola come il buco di una serratura: tutto cambia quando vi si accosti l'occhio, o l'orecchio.

Il principio di rigorosa economia, che caratterizza il suo stile, include l'uso frequente di calembour, non a caso prediletti dagli esoterici e dallo spirito popolare quanto disdegnati dalla letteratura comme il faut. *Sconcertanti combinazioni di parole e minuziose descrizioni di situazioni impossibili dànno poi a queste pagine una connotazione onirica, che trova il suo pendant nel fatto che, di sogni, in modo puntuale, Satie non parla mai.*

Il titolo di una sua rubrica – Quaderni di un Mammifero – *da noi adottato per la nostra raccolta, è tipico, comunque, di una capacità di attirare paradossalmente l'attenzione proprio con un accentuato distacco da ogni compiacimento individuale. Simile al dandy, che si fa ammirare quanto più la sua eleganza passa inosserva-*

ta, egli sembra infatti avere un'unica ambizione: « elevarsi al rango di una cosa ».

Sotto forma di manichino o di robot, l'oggetto vagamente antropomorfo è il grande protagonista del ventesimo secolo. Sulla spietata tavola di dissezione dell'arte contemporanea, non si sono visti che incontri « tra una macchina da cucire ed un ombrello ». Ma Satie non si è limitato a produrre insoliti meccanismi. Come il marionettista di Kleist, che trasferiva la sua anima nel centro di gravità della marionetta, egli ha spinto l'abnegazione – o la lucidità – fino a farsi rappresentare da una maschera.

Non si vuole tanto alludere, qui, all'inimitabile stile delle sue provocazioni, e nemmeno a certe manifestazioni pittoresche, ma comunque da non sottovalutare, come il portare per vent'anni lo stesso vestito, l'esprimersi sistematicamente mediante luoghi comuni esasperati o distorti, o lo scrivere con una calligrafia inamidata, che tende all'inalterabilità del carattere di stampa, ma piuttosto a quella particolare disponibilità per cui, abbandonata, insieme all'ego, anche la pretesa di una visione univoca del mondo, gli è riuscito di incarnare le più disparate tendenze – simboliste e cubiste, neogotiche e neoclassiche, dadà e surrealiste – restando sempre inconfondibile.

Per ricostituire la sua candida immagine, basterà, agli amanti dell'arte figurativa, ricomporre il puzzle del coloratissimo universo in cui si è mosso. Osservata dal punto di vista di questo marginale, la nostra storia recente apparirà, tra l'altro, piuttosto diversa da come ci è stata raccontata finora dai cosiddetti protagonisti. Da quest'operazione salutare, si potrà trarre, in ogni caso, una lezione di metodo.

O.V.

N.B. Satie firmava sistematicamente ogni suo manoscritto che avesse raggiunto una forma definitiva. In questa nostra edizione la firma in calce è stata mantenuta solo per gli scritti redatti in forma epistolare e per quelli contrassegnati da uno pseudonimo. Consultando le fonti (pp. 177-304), si potranno distinguere i testi che, nell'originale, portano la firma dell'autore, o un suo pseudonimo, da quelli pubblicati sotto l'anonimato oppure reperiti da noi in manoscritti non firmati e da considerarsi, per questa ragione, incompiuti. Le date tra parentesi non figurano nell'originale, ma sono state dedotte dal contesto. In caso di dubbio, abbiamo usato il punto interrogativo.

Nella prima parte ci siamo serviti di parentesi quadre ogni volta che abbiamo inteso isolare elementi aggiunti da noi per facilitare l'identificazione e la classificazione dei testi. L'ortografia dei nomi propri, la punteggiatura e l'uso delle maiuscole nei testi originali sono stati scrupolosamente rispettati nella traduzione, anche quando contraddicevano il costume corrente, osservato invece nelle altre parti di questo libro.

I
[AI SUOI INTERPRETI]

È un segreto tra il mio
interprete e me.

Erik Satie

[AVVERTENZA]

A chiunque.

Vieto di leggere, ad alta voce, il testo durante l'esecuzione della musica. Ogni inosservanza di quest'ammonimento determinerebbe la mia giusta indignazione verso l'impudente.

Non sarà accordato alcun lasciapassare.

Erik Satie

[ISTRUZIONI PER L'USO]

[IN ORDINE ALFABETICO]

Accuratamente
Affermativo
Alla napoletana
Allargando la mente
Allarghi le spalle
A mezza vita
Ampli la sua impressione
Ancora più barboso, se possibile
Appaia come iniettato
Attentamente

Balli interiormente
Barboso e astioso
Beva
Bianco

Cadenza d'obbligo (d'autore)
Canti seriamente
Carezzevole
Caeremoniosus
Calmo e profondamente dolce
Che la sua emozione sia soave

Claustralmente
Come una dolce domanda
Come un usignolo con il mal di denti
Con buona educazione
Con una convinzione e una tristezza rigorose
Con deferenza
Con energia
Con entusiasmo
Con fascino
Con giusta collera
Con grande bontà
Con grande serietà e cortese gravità
Con lieve umiltà
Con modestia
Con molta cura
Con precauzione e lento
Con una salutare superiorità
Con serietà, ma senza lacrime
Con stupore
Continui senza perdere i sensi
Con tristezza e fatalità
Con una certa intimità
Con una timida pietà
Con un candore sciocco ma decoroso
Con un grande oblio del presente
Con una visione ampia
Con un'ironia contagiosa
Convincere
Corpulentus
Crivellato
Culli
Cumulativamente
Cupo
Curvando la schiena

Dall'alto di lei stesso
Da lontano e con noia
Dandogli molta importanza
Dandosi importanza

Danzando
Da succhiare
Deciso
Deliziosamente
Dia prova di sangue freddo
Dissanguato
Dolcemente
Dritto di fronte a lei

Enigmatico
Epotus
Eviti ogni esaltazione sacrilega

Faccia come me
Faccia meglio che può
Fisicamente smunto

Grandioso
Guardandosi da lontano

Ignori la sua stessa presenza
Illusorius
Imitativus
Immobile
Impallidisca
Impassibile
Impregni
Incendiato
Indiscutibilmente
Infiammato
Inflessibile
In fondo al pensiero
In gola
In modo da ottenere un vuoto
In pieno petto
In punta di denti, quelli di fondo
In punta di pensiero
In punta d'occhi
Interrogativo

In testa
In una timida pietà
In un misero soffio
Ipocritamente

Laccato come un cinese
La mano sulla coscienza
Largo di vedute
Leggero, ma decente
Lento e calmo
Le ossa secche e lontane
Lo porti un po' più in là

Maggior finezza, si fidi di me
Meccanismo demolito
Melanconico
Modestamente
Molto annoiato
Molto bellimbusto
Molto bianco
Molto cristianamente
Molto luminoso
Molto mogio
Molto sinceramente silenzioso
Molto sparito
Molto terra a terra
Molto turco

Nel cavo dello stomaco
Nelle costole
Nel più profondo silenzio
Nerastro
Nobilmente
Nocturnus
Noioso
Non cambi di fisionomia
Non esca dall'ombra
Non gonfi
Non guardi cantare il signore

Non molto al sangue
Non perda la testa
Non prenda quell'espressione antipatica
Non si rimpinzi
Non si tormenti
Non sudi
Non tossisca
Non vada troppo di fretta

Obbedisca
Opacus
Optando coraggiosamente per la via più facile
e compiacendosi della propria solitudine

Pallido e ieratico
Passo passo
Paedagogus
Paululum
Pesante
Pianga come un salice
Piccolino
Più bianco
Più intimo
Piuttosto azzurro
Piuttosto caldo
Piuttosto cotto
Piuttosto freddo
Piuttosto lento, se non le dispiace
Piuttosto meschino
Positivamente
Postuli in se stesso
Prenda dolcemente la piega
Prenda un'aria sciocca
Prenda un'aria falsa
Preziosamente
Proprio interiormente

Qualche lacrima tra le dita
Quasi invisibile

Rallenti amabilmente
Rallenti con bontà
Rallenti educatamente
Rallenti mentalmente
Raso terra
Respiri
Ricominci, facendo finta di niente
Rida senza dar nell'occhio
Rifletta altrimenti
Ripeta a volontà, ma non di più
Ritardi di un'ora

Sapientemente
Scenda
Secco come un cuculo
Segua il signor cantante
Se lo dica
Senza affrettarsi
Senza arrossire sulle dita
Senza batter ciglio
Senza cattiveria
Senza far rumore, mi creda
Senza fremere
Senza fretta
Senza irritarsi
Senza luccichii
Senza orgoglio
Senza ostentazione
Senza sollevare le sopracciglia
Separatamente
Seriamente, ma senza lacrime
Se stesso
Sia attonito
Si accasci fino all'estenuazione
Si alleni alla rinuncia
Si consigli scrupolosamente con se stesso
Si dondoli
Si metta in ombra
Si moderi

Si munisca di chiaroveggenza
Si salga sulle dita
Si spazientisca
Si spicci
Si stabilizzi
Si tenga la testa tra le mani
Si trattenga
Solo per un istante
Sotterri il suono
Spenga a bassa voce
Staccato, ma non troppo asciutto
Strizzando l'occhio
Stupidamente
Subitus
Substantialis
Su del velluto ingiallito
Sulla lingua
Superstiziosamente

Tenero
Tranquillo come un papa
Tremi come una foglia
Triste
Triste e sempre più calmo

Verso la carcassa
Virtuoso
Viscoso
Visibile per un attimo

[ISTRUZIONI PARTICOLARI]

DESCRIZIONI AUTOMATICHE

1. *Su un Naviglio*

Seguendo l'onda
Breve spruzzo
Un altro
Una ventata d'aria fresca
Malinconia marittima
Breve spruzzo
Piacevole beccheggio
Breve ondata
Il capitano dice: « Un gran bel viaggio »
Il naviglio sogghigna
Paesaggio in lontananza
Brezzolina
Breve spruzzo di cortesia
Per accostare

2. *Su una Lanterna*

Notturnamente
Non accenda ancora: c'è tempo

Può accendere, se vuole
Faccia un po' di luce davanti a lei
La mano davanti al lume
Tolga la mano e se la metta in tasca
Sst! Aspetti
Spenga

3. *Su un Elmetto*

Stanno arrivando
Quanta gente
Che spettacolo!
Ecco i tamburi!
È il colonnello quel bell'uomo tutto solo
Greve come una scrofa
Leggero come un uovo

EMBRIONI SECCHI

1. *di Oloturia*

Gli ignoranti la chiamano « *cetriolo marino* ». L'Oloturia usa arrampicarsi su sassi e scogli. Come il gatto, quest'animale marino fa le fusa; perdipiù fila una seta ripugnante. L'azione della luce sembra infastidirlo. Osservai un'Oloturia nella baia di Saint-Malo.

Uscita mattutina
Piove
Il sole è tra le nuvole
Fusa sommesse
Che bello scoglio!
La vita è dolce
Ritorno serale
Piove
Il sole se ne è andato
Purché non torni più

Fusa ironiche
Era proprio un bello scoglio! Viscoso al punto giusto!
Non mi faccia ridere, spumettina: mi fa il solletico
Non ho tabacco
Meno male che non fumo

2. *di Edrioftalma*

Crostacei ad occhi sessili, privi cioè di peduncolo e immobili. Di natura molto malinconica, questi crostacei vivono, ritirati dal mondo, nelle cavità della scogliera.

Sono tutti riuniti
Com'è triste!
Un padre di famiglia prende la parola
Si mettono tutti a piangere
Povere bestie!
Come ha parlato bene!
Immenso gemito

3. *di Podoftalma*

Crostacei dagli occhi fissati in cima a peduncoli mobili. Sono abili, infaticabili cacciatori. Si trovano in tutti i mari. La carne di Podoftalma costituisce un cibo saporito.

A caccia
Inseguimento
Un consigliere
Ha ragione!
Per ipnotizzare la preda
Che cos'è?
Il consigliere
Il consigliere

1. *Quella che parla troppo*

Segni d'impazienza del povero marito
Lasciami parlare
Stammi a sentire
Il povero marito
Ho voglia di un cappello di mogano massiccio
La signora Tizia ha un ombrello d'osso
La signorina Caia sposa uno, magro come un cuculo
Ma stammi a sentire!
Alla portinaia dolgono le costole
Il marito muore di sfinimento

2. *Il Trasportatore di grosse pietre*

La sua forza stupisce i bambini piccoli. Lo osserviamo mentre trasporta una pietra enorme, cento volte più grossa di lui (*è una pietra pomice*).

Le porta sulla schiena
Ha l'aria ironica e sicura di sé
Con gran sforzo
Faticosamente e a scatti
Strascicando le gambe
Sente che la pietra gli sfugge: finirà per cadere
Ci siamo: cade

3. *Rimpianti dei Rinchiusi (Giona e Latude)*

Sono seduti all'ombra
Riflettono
Molti secoli li separano
Giona dice: Io sono il Latude marino
Latude dice: Io sono il Giona francese
Puzza di chiuso, secondo loro

Gli sembra di intravedere il buon vecchio sole
Pensano solo a uscire

VECCHI ZECCHINI E VECCHIE CORAZZE

1. *Dal Mercante d'Oro (Venezia, XIII secolo)*

Accarezza il suo oro
Lo copre di baci
Sbaciucchia una vecchia borsa
Si mette diecimila franchi d'oro in bocca
Prende una moneta d'oro e le parla sottovoce
Fa il birichino
Il mondo gli appartiene
Si rotola in una cassaforte, a testa in giù
Ne esce tutto indolenzito

2. *Danza corazzata (Era greca)*

Passo nobile e militare
Si balla su due file
La prima fila non si muove
La seconda fila resta immobile
Ciascun ballerino si prende una sciabolata
che gli spacca la testa in due

3. *La Disfatta dei Cimbri (Incubo)*

Un piccolissimo bambino dorme nel suo piccolissimo lettino. Il suo vecchissimo nonno gli dà tutti i giorni una strana piccolissima lezione di storia generale, ripescando vaghi ricordi. Gli parla spesso del famoso re Dagobert, del Duca di Marlborough e del grande generale romano Mario. In sogno, il piccolissimo bambino vede questi eroi combattere contro i Cimbri, nella battaglia di Mons-en-Puelle (1304).

Pioggia di giavellotti
Ritratto di Mario
Boïorix, re dei Cimbri
È addolorato
I Dragoni di Villars
L'incoronazione di Carlo X

SPORT E DIVERTIMENTI

Lo Yachting

Che tempo! Il vento soffia come una foca
Lo yacht balla
Mi ha l'aria di un pazzerello
Purché non si spezzi contro uno scoglio
Il mare è scatenato
Chi ce la fa a rincatenarlo
– Non voglio restar qui, dice la bella passeggera
Non è un posto divertente
Preferirei qualcos'altro
Vada a prendermi una macchina

La Slitta

Che freddo!
– Il naso sotto la pelliccia, signore mie
La slitta fila via
Il paesaggio ha un gran freddo
e non sa più dove nascondersi

Il Tango

Il tango è la danza del Diavolo
È la sua danza preferita
La balla per raffreddarsi

Sua moglie, le sue figliole e i suoi domestici
si raffreddano così

Il Carnevale

Piovono coriandoli!
Ecco una maschera melanconica
Un pierrot ubriaco fa il furbo
Arrivano dei morbidi domino
Si fa a spintoni per vederli
– Sono carine?

Il Risveglio della Sposa

Arrivo del corteo
Richiami
Chitarre fatte di vecchi cappelli
Un cane balla con la fidanzata

Il Golf

Il colonnello è vestito di tweed scozzese
verde sgargiante
Vincerà
Il suo « caddie » lo segue, portando i « bags »
Le nuvole son sbalordite
Gli « holes » tremano: è arrivato il colonnello!
Ecco che sferra il colpo decisivo:
il suo « club » va in mille pezzi

La Pesca

Mormorii dell'acqua nel letto di un fiume
Arrivo di un pesce, di un altro, di due altri
– Che c'è?

– È un pescatore, un povero pescatore
– Grazie
Tutti ritornano a casa, anche il pescatore
Mormorii dell'acqua nel letto di un fiume

La Piovra

La piovra sta nella sua grotta
Si trastulla con un gambero
Lo insegue
Le è andato di traverso
Stralunata, si pesta i piedi
Beve un bicchiere d'acqua salata per rimettersi
Questa bevanda le dà un gran sollievo e la distrae

Il Tennis

Play?
Yes!
Ha un buon servizio
Che belle gambe che ha!
Ha un bel naso
Coupé
Game!

Il Picnic

Hanno portato tutti del vitello molto freddo
– Che bel vestito bianco che ha!
– Oh, un aeroplano
– Ma no, è il temporale

Le Corse

Il peso. La folla. Acquisto del programma
Venti e venti

Sulla linea di partenza. Via!
Quelli che se la svignano
I perdenti (nasi appuntiti e orecchie cadenti)

I Bagni di Mare

Il mare è vasto, signora
In ogni caso, è piuttosto profondo
Non si sieda sul fondo. È molto umido
Ecco delle brave vecchie onde
Son piene d'acqua
Si è tutta bagnata!
– Eh, sì

La Caccia

Sente il coniglio che canta?
Che voce!
L'usignolo è nella sua tana
Il gufo allatta i suoi piccini
Il cinghiale sta per sposarsi
Io abbatto le noci a fucilate

L'Altalena

È il mio cuore che si dondola così
Non soffre di vertigini
Che piedi piccoli che ha
Vorrà ritornarmi in petto?

La Cascata

Se ha un cuore saldo, non si sentirà tanto male
Avrà la sensazione di cadere da un'impalcatura
Vedrà com'è strano

Attenta!
Non impallidisca
– Mi sento a disagio
Si vede che aveva bisogno di divertirsi

Moscacieca

Cerchi bene, signorina
Colui che l'ama non è lontano
Com'è pallido: le labbra gli tremano
Le viene da ridere?
Lui si tiene il cuore con tutte e due le mani
Ma lei passa oltre senza accorgersene

I Quattro Cantoni

I quattro topi
Il gatto
I topi stuzzicano il gatto
Il gatto si stira
Si allunga
Il gatto è in posizione

La Commedia dell'Arte

Scaramuccia illustra le virtù della condizione militare
Tutta gente che la sa lunga, dice lui
Si fa paura ai borghesi
E le avventure galanti!
E il resto!
Che bel mestiere!

Il Fuoco d'Artificio

Che buio!
Oh! Un fuoco del bengala!

Un razzo! Azzurro azzurro!
Tutti ammirano
Un vegliardo impazzisce
La Girandola!

Il Flirt

Si dicono cose graziose, cose moderne
– Come sta?
Le sono simpatico?
– Mi lasci stare
Che occhioni
Vorrei essere sulla luna
Sospira
Scrolla il capo

ORE SECOLARI E ISTANTANEE

A Sir William Penna d'Oro dedico amabilmente questa raccolta. Finora due personaggi mi hanno colpito: Luigi XI e Sir William: il primo per la stranezza della sua bonomia, il secondo per la sua tenace immobilità.

Mi considero onorato di poter fare, qui, i nomi di Luigi XI e di Sir William Penna d'Oro.

1. *Ostacoli venefici*

Questa vasta parte del mondo è abitata da un solo essere umano: un negro.

Si annoia da morir dal ridere.

L'ombra degli alberi millenari indica le nove e diciassette.

I rospi si chiamano per nome.

Per pensar meglio, il negro si tiene il cervelletto con la mano destra, le dita scostate.

Da lontano, si potrebbe scambiarlo per un eminente fisiologo.

Quattro serpenti anonimi lo catturano, appendendosi alle falde della sua uniforme, deformata dall'amarezza e dalla solitudine riunite.

Sulla riva del fiume un vecchio paletuviere si lava lentamente le radici, tanto sudice da apparire repugnanti.

Non è l'ora che volge il desio.*

2. *Crepuscolo mattutino (di mezzogiorno)*

Il sole si è alzato di buon mattino e di buonumore.

Farà più caldo del solito, perché il tempo è preistorico e minaccioso.

Il sole è nel punto più alto del cielo; ha l'aria di un bravo tipo.

Non fidiamoci, però.

Può ancora bruciare il raccolto e farci un brutto colpo: un colpo di sole.

Dietro la rimessa, un bue mangia tanto da star male.

3. *Panico granitico*

L'orologio del vecchio villaggio abbandonato sta per scoccare anche lui un colpo secco: il colpo delle ore tredici.

Una pioggia antidiluviana irrompe da nuvole di polvere; i vasti boschi sogghignanti si tirano per i rami; mentre le ruvide rocce di granito si danno spintoni l'un l'altra, facendo di tutto per rendersi ingombranti.

* Nell'originale: *ce n'est pas l'heure du berger*, espressione idiomatica per dire « non è l'ora propizia agli amanti » [*N.d.T.*].

Le ore tredici stanno per suonare, sotto l'aspetto simbolico dell'una del pomeriggio.
Ahimè! non è l'ora legale.

I TRE VALZER LEZIOSI DEL PREZIOSO SCHIFILTOSO

1. *Il suo vitino*

Coloro che nuocciono alla reputazione o al benessere altrui, piuttosto di rinunciare a una battuta di spirito, meritano una pena infamante.
Questo non fu mai detto e io oso dirlo. (La Bruyère: *Les Caractères ou Les Moeurs de ce siècle,* edizione di G. Servois e A. Rébelliau)

Canticchia un'aria del Quattrocento
Poi rivolge a se stesso un complimento molto misurato
Chi oserà dire che non è lui il più bello?
Il suo cuore non è tenero, forse?
Si cinge il vitino
Prova una sensazione meravigliosa
Che dirà la bella marchesina?
Si dibatterà, ma poi sarà vinta
– Proprio così, signora
Era fatale, no?

2. *Il suo binocolo*

Le nostre antiche usanze vietavano al giovane pubere di fare il bagno nudo e in tal modo il pudore si radicava profondamente negli animi. (Cicéron: *De la République,* [da una] traduzione di Victor Poupin)

Lo lustra tutti i giorni
È un binocolo d'argento, con lenti d'oro affumicato
Glielo ha regalato una bella signora

Son bei ricordi! Ma...:
Una profonda malinconia domina il nostro amico
Ha perduto l'astuccio del binocolo!

3. *Le sue gambe*

Non appena tornato al podere, il proprietario abbia cura innanzitutto di rendere omaggio ai suoi Penati domestici; poi, lo stesso giorno, se ne ha il tempo, faccia il giro della proprietà: controlli lo stato delle coltivazioni, i lavori compiuti, quelli che non lo sono. (Caton: *De re rustica*, [da una] traduzione di A. Jeanroy e A. Puech)

Ne è molto orgoglioso
Danzano solo danze di prima scelta
Son delle belle gambe piatte
Di sera, son vestite di nero
Vuole portarle sottobraccio
Gli sgusciano via, tutte immelanconite
Adesso sono indignate, furenti
Spesso le bacia e se ne cinge il collo
Com'è buono con loro!
Rifiuta energicamente di comprare dei gambali
Una prigione! dice

RICORDI SCIPITI

Imbrattatele

La vecchia casa, rintanata in un angolo del bosco, è mal dipinta, mal disegnata, e, soprattutto, molto scomoda.

Vi son riposti dei rastrelli, alcune vanghe, degli innaffiatoi e un vecchio giardiniere.

I nostri paesaggisti si rifiutano di riprodurre le caratteristiche della vecchia casa, dei suoi rastrelli, delle

sue vanghe, del suo innaffiatoio e del suo vecchio giardiniere.

Roba da imbrattatele.

Pelo

La lepre ha perso il pelo: quello che aveva sul naso.

Per distinguerla dalle altre lepri, gli amici la chiamavano « la Pelosa ».

Adesso le daranno un soprannome meno suggestivo, « la Pelata ».

Il suo fidanzato non vorrà più saperne di lei, la sua futura progenie si considererà decaduta; incontrandola, i suoi correligionari (praticanti la sua stessa religione) si volteranno dall'altra parte.

Ecco che piange sulla sua sventura, benché abbia gli occhi asciutti e un sorriso sulle labbra.

GLOBULI NOIOSI

Sguardo

Il suo sguardo è un tiepido ornamento
Lo vedete quando apre gli occhi
Che cerca?
La bellezza dei battelli che si dondolano?
Il rifugio del vecchio usignolo?
La casa dov'è nato il poeta?
No:
Lei deve uscire e non trova il suo ombrello di seta,
quello che sembra un pomodoro

Canalizzazione

Che cos'è questo filo d'acqua
che attraversa la dolce contrada?

Com'è timido. Si nasconde sottoterra
Sarà forse un sorriso del paesaggio?
Un dono, anonimo, della Natura?
Una lacrima squisita, spuntata dalle rocce?
Non direi: è lo scarico della fogna

FANTASTICHERIA SU UN PIATTO

Com'è bianco!
Nessuna pittura lo adorna
È tutto d'un pezzo

PENULTIMI PENSIERI

1. *Idillio*

Che vedo?
Il Ruscello è tutto bagnato;
e i Boschi sono infiammabili e secchi come uno stecco
Ma il mio cuore è piccolo piccolo
Gli Alberi somigliano a grandi pettini deformi
e il Sole ha raggi * dorati come un alveare
Ma il mio cuore ha i brividi alla schiena
La Luna ha litigato con i suoi vicini
e il Ruscello è inzuppato fino al midollo

2. *Albata*

Non dorma, bell'addormentata
Ascolti la voce del suo diletto

* Il francese *rayon* significa « raggio », ma anche « sezione longitudinale del favo » (le cui celle son disposte a raggiera) [*N.d.T.*].

Pizzica un rigodone. Come l'ama!
È un poeta
Lo sente?
Forse la prende in giro?
No, lui l'adora, dolce Damigella
Riprende il rigodone e un raffreddore
Non vuole amarlo?
Eppure è un poeta, un vecchio poeta!

3. *Meditazione*

Il Poeta è rinchiuso nella sua vecchia torre
Ecco il Vento
Il Poeta medita, senza parere
D'un tratto ha la pelle d'oca
Come mai?
È il Diavolo!
No, non è Lui; è il Vento, il Vento del Genio
che sta passando
Il Poeta ne ha abbastanza, di vento!
Sorride maliziosamente, mentre il suo cuore
piange come un salice
Ma il Genio è lì!
Lo sta guardando con l'occhio storto:
l'occhio di vetro
E il Poeta si fa piccolo piccolo e arrossisce
Non può più meditare:
ha un'indigestione!
Una terribile indigestione di brutti versi liberi *
e di disillusioni amare

* L'espressione francese *vers blancs* significa tanto « versi liberi » quanto « vermi bianchi » [*N.d.T.*].

SONATINA BUROCRATICA

Allegro

Eccolo fuori di casa
Se ne va allegramente in ufficio, « rimpinzandosi »
Contento, scrolla il capo
Ama una bella signora, molto elegante
Ama anche la sua penna, le sue mezze maniche
di fodera verde e il suo zucchetto cinese
Cammina ad ampie falcate; divora le scale,
salendole di schiena
Una ventata!
Seduto nella sua poltroncina, è soddisfatto
e non lo nasconde

Andante

Riflette alla sua promozione
Forse avrà un aumento
senza bisogno di passare di grado
Prevede di traslocare alla fine del mese
Ha in vista un appartamentino
Purché sia promosso o aumentato!
Nuova fantasticheria sulla promozione

Vivace

Canticchia una vecchia aria peruviana
esumata nella Bassa Bretagna da un sordomuto
Un pianoforte vicino suona Clementi
Com'è triste!
Osa qualche passo di valzer (lui, non il pianoforte)
Tutto ciò è ben triste
Il pianoforte riprende il suo tran-tran
Il nostro amico interroga benevolmente se stesso
L'aria fresca peruviana gli monta di nuovo alla testa
Il pianoforte continua

Ahimè! È ora di lasciare l'ufficio, il suo bell'ufficio
Coraggio: andiamo, dice

[NOTTURNO]

La notte è silenziosa
La melanconia è enorme
Un fuoco fatuo turba il tranquillo paesaggio
Che rompiscatole
È un vecchio fuoco fatuo
Aveva proprio bisogno di venire?
Riprendiamo la nostra fantasticheria, per favore

[NOSTALGIE]

[*Paul et Virginie*]

Virginie cantava come una patatina molto bellina.
Allora Paul ballava su un piede solo per non disturbare i suoi genitori.
A Virginie piaceva vederlo ballare.
La canzone di Virginie faceva piangere le scimmie.

Robinson Crusoé

La sera mangiavano la minestra e poi andavano a fumarsi la pipa in riva al mare.
L'odore del tabacco faceva starnutire i pesci.
Robinson Crusoé non si divertiva nella sua isola deserta: « È davvero troppo deserta » diceva.
Il suo negro Venerdì era dello stesso parere.
Diceva al suo buon padrone:
« Sì, sor padrone: un'isola deserta è davvero troppo deserta ».
E scrollava il testone tutto nero.

II
[AGLI ALTRI]

Non dimenticate che le epoche hanno, sull'artista, una grande influenza; esse lo dominano e gli impongono la loro atmosfera. Egli non vi si può sottrarre...

Erik Satie

[INTRODUZIONI ALLE OPERE]

[LES ANGES, LES FLEURS, SYLVIE, ÉLÉGIE, CHANSON]

In codesta dimora si affittano le molto belle e molto aggraziate Melodie di Messere Erik Satie, insigne Maestro nell'Arte della Musica, Organista della Santa Cappella di Nostro Sire il Re, con le parole di Messere J.P. Contamine de Latour, Scrittore di alta fantasia, Poeta, Artefice di Storie, Racconti, Cronache e di molte altre belle cose.

[GYMNOPÉDIES]

Riceviamo da ogni parte lettere che ci chiedono dove si possono trovare le opere complete di Erik Satie.

Una volta per tutte, l'edizione definitiva delle sottili melodie di questo squisito compositore non è ancora in cantiere.

Tuttavia, mediante una somma relativamente irrisoria, il primo venuto avrà la possibilità di trovare la 3e *Gymnopédie* (una delle più belle) al n. 66 di boulevard Magenta. Strombazzatelo!

[LE FILS DES ÉTOILES]

✝ *Dedicatoria*:

Senza pregiudizio delle pratiche dei grandi imprecatori Miei cugini, offro quest'opera ai Miei pari.

In tal modo e in omaggio alla priorità degli esempi, non chiedo affatto l'esaltazione. Invoco sui Miei convitati la misericordia del Padre, creatore delle cose visibili e invisibili; la protezione della Madre Augusta del Redentore, Regina degli Angeli; nonché le preghiere del coro glorioso degli Apostoli e dei Santi Ordini degli Spiriti beati.

Che la giusta fiamma di Dio annienti i superbi e gli indecenti.

[PRÉLUDE DE LA PORTE HÉROÏQUE DU CIEL]

Ho scritto questo preludio, nel 1894, per l'opera del signor Jules Bois. Il signor Roland Manuel mi ha chiesto, nel 1911, l'autorizzazione di orchestrare quest'angolo della mia vita.

Ecco la storia di un piccolo preludio, di un piccolo preludio d'avorio come un tappeto risonante, piccolo preludio tutto di dolcezza mistica, piccolo preludio tutto di letizia estatica, piccolo preludio tutto di intima bontà.

La sua forma è innocente e casta; le armonie sono raccolte e bianche, secondo le convenzioni così rispettabili e così commoventi, opportunamente fissate dai Nostri Augusti Predecessori, i Venerati Maestri dell'Antifonario Supremo, Unico, Impeccabile, Anonimo, Ammaliatore e Fenomenale.

L'orchestratore di questo pezzo tratto dall'Umiltà, il signor Roland Manuel, è un allievo del delizioso Albert Roussel, che è un mio amico.

Adesso consultatevi interiormente, vi prego.

[VEXATIONS]

Per suonare a se stessi 840 volte di seguito questo motivo, sarà bene prepararsi previamente, e nel massimo silenzio, con delle serie immobilità.

[TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE]

Raccomandazioni: Sono a una svolta prestigiosa della Storia della Mia vita. In quest'opera, esprimo il Mio stupore opportuno e naturale.

Credetemi, malgrado le predisposizioni.

Non trastullatevi con gli ignoti amuleti della vostra effimera penetrazione; santificate le Vostre ampolle dilette e verbali: Dio vi perdonerà, se lo desidera, dal centro onorevole dell'Eternità connettiva, dove a tutto si accede con solennità, con convinzione.

Il Definito non può congelarsi; l'Ardente si spegne da solo, il Collerico non ha ragione di essere.

Non posso promettere niente di più malgrado Mi sia provvisoriamente decuplicato, trascurando ogni precauzione.

Non basta forse? Così Mi dico.

[EN HABIT DE CHEVAL]

Fantasia spiegata: ho dato a due corali e a due fughe, il titolo *En habit de Cheval.*

Mi è stato spesso chiesto da persone amiche di precisare alcuni particolari di questo costume equestre.

In che cosa consiste esattamente? Giubbotto? Riding-coat? Stivali o calzoni provvisti di sottopiede?

Il cavaliere porta un cappello? un « fantino »? un berretto?

E com'è la cravatta?

Io veramente intendevo parlare di uno degli abbigliamenti del cavallo, sì, proprio lui... Questo, per esempio: due stanghe fissate a un carro a quattro ruote.

[VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES (1)]

Sono stati composti per un cane. Sono dedicati allo stesso animale. Sono tre pezzi per pianoforte, brevi e senza alcuna pretesa. Solo il titolo è forse un po' originale, ma nient'altro.

[VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES (2)]

I « *Véritables Préludes Flasques* » aprono una nuova serie di opere pianistiche: « *Descriptions Automatiques* », « *Embryons Desséchés* », « *Chapitres tournés en tous sens* » e « *Vieux Sequins* ».

Mi abbandono qui alle gioie soavi della fantasia.

Coloro che non mi capiranno sono pregati da me di osservare il più rispettoso silenzio e di esibire un atteggiamento di completa sottomissione, di assoluta inferiorità. Ecco il loro vero ruolo.

[EMBRYONS DESSÉCHÉS]

Gli « *Embryons Desséchés* » seguono con grazia i « *Véritables Préludes Flasques* » e le « *Descriptions Automatiques* ».

Quest'opera è assolutamente incomprensibile, anche per me.

Eccezionalmente profonda, non cessa di stupirmi.

L'ho scritta mio malgrado, spinto dal Destino.

Avrò voluto fare dell'umorismo?

Non me ne stupirei e del resto sarebbe piuttosto nel mio stile.

Tuttavia non avrò nessuna indulgenza per coloro che non la terranno nella dovuta considerazione.

Che se lo tengano per detto.

[PEZZI PER PIANOFORTE 1912-1913]

Erik Satie

Il signor Erik Satie, nato a Honfleur (Calvados) il 17 maggio 1866, passa per il più strano musicista del nostro tempo. Si situa lui stesso tra i 'fantasisti' che, secondo lui, sono « brave persone del tutto ammodo ». Spesso, dice ai suoi amici: « Miope dalla nascita, sentimentalmente sono presbite. Fuggite l'orgoglio: di tutti i nostri mali, è quello che rende più stitici. Se c'è qualche sventurato, i cui occhi non mi vedono, che gli si annerisca la lingua e che gli scoppino le orecchie ».

Ecco qual è il linguaggio abituale del signor Erik Satie. Non dimentichiamo che il maestro è considerato, da un gran numero di « giovani », il precursore e l'apostolo della presente rivoluzione musicale: i signori Maurice Ravel, E. Vuillermoz, Robert Brussel, M.D. Calvocoressi, J. Écorcheville, Roland Manuel e altri, lo hanno presentato come tale, e questa loro affermazione si basa su fatti di un'esattezza garantita.

Dopo aver trattato i generi più alteri, il prezioso compositore presenta qui delle opere umoristiche. Del suo humour dice lui stesso:

« Il mio humour ricorda quello di Cromwell. Devo molto anche a Cristoforo Colombo; giacché lo spirito americano mi ha talvolta dato una buffetto sulla spalla e ne ho sentito con gioia il morso ironicamente gelido ».

Citeremo: i *Véritables Préludes Flasques (pour un chien)*, che il grande pianista Ricardo Viñes interpretò in modo supremo (Société Nationale, 5 aprile 1913, alla Salle Pleyel); le *Descriptions Automatiques* che riscossero un notevole successo (S.M.I., 5 giugno 1913, al Conservatorio) e che lo stesso Ricardo Viñes suonò con una finezza segreta, con uno spirito irresistibile.

Su questi pezzi così si esprime il Maestro:

« *Scrissi le* Descriptions Automatiques *in occasione della mia festa. Quest'opera segue a ruota i* Véritables Préludes Flasques. *È evidente che i Prosternati, gli Insignificanti e i Bolsi non vi troveranno alcun diletto. Ma che si mangino la barba! Che si ballino sulla pancia!* ».

A queste produzioni vanno aggiunti i divertenti *Embryons Desséchés*; gli allegri *Croquis & Agaceries d'un Gros Bonhomme en bois.*

I *Chapitres tournés en tous sens* e i *Vieux Sequins & Vieilles Cuirasses* prolungheranno e completeranno questa curiosa serie, che associa l'originalità alla grazia.

Lo stile dei belli e limpidi *Aperçus Désagréables* (per pianoforte a quattro mani: *Pastorale, Corale* e *Fuga*) è dei più elevati e spiega perché il sottile compositore abbia il diritto di dire:

« *Prima di scrivere un'opera, le giro intorno più volte in compagnia di me stesso* ».

A.L.

[CHAPITRES TOURNÉS EN TOUS SENS]

I « *Chapitres tournés en tous sens* » sono stati ricavati dal ghigno di un guastafeste. Costituiscono una maniera bonaria e figurativa di distaccarsi dai « *Véritables Préludes Flasques* », dalle « *Descriptions Automatiques* » e dagli « *Embryons Desséchés* ».

Chiedo di ascoltarli a piccoli sorsi, senza precipitazione. Che la Modestia cali sulle spalle ammuffite dei Rattrappiti e degli Insabbiati! Non si abbelliscano della mia amicizia!

È un ornamento che non gli spetta.

[LE PIÈGE DE MÉDUSE]

Questa è un'opera di fantasia... senza realtà. Una facezia. Non vi si veda nient'altro.

Il personaggio del barone Medusa è una sorta di ritratto... È anzi il mio ritratto... un ritratto a figura intera.

[SPORTS ET DIVERTISSEMENTS]

Prefazione:

Questa pubblicazione si compone di due elementi artistici: disegno, musica.

La parte disegno è composta di segni – di segni d'intelligenza; la parte musicale è espressa da punti – da punti neri. Queste due parti riunite – in un solo volume – formano un tutto: un album. Consiglio di sfogliarlo con un dito amabile e sorridente, giacché questa è un'opera di fantasia. Non vi si veda nient'altro.

Per gli « Incartapecoriti » e gli « Inebetiti », ho scritto un corale grave e dignitoso.

Questo corale è una sorta di preambolo amaro, una forma di introduzione austera e afrivola.

Ci ho messo tutto quel che so sulla Noia.

Dedico questo corale a coloro che non mi amano.

Mi ritiro.

[CHOSES VUES À DROITE ET À GAUCHE (SANS LUNETTES)]

I miei corali eguagliano quelli di Bach, con la sola differenza che sono più rari e meno presuntuosi.

[TROIS POÈMES D'AMOUR]

Queste poesie non trattano dell'amore della Gloria, dell'amore del Lucro, dell'amore del Commercio né di quello della Geografia.

No.

Queste poesie sono poesie d'amore... dell'Amore; sono pagine beate e semplici, da cui traspare tutta l'affettività di un uomo virtuoso, e molto rispettoso, anche, delle convenienze.

Potete ascoltarle senza timore.

Sono in numero di tre: la prima ha per titolo: Poesia d'Amore n. 1; il titolo della seconda è un po' meno glorioso: Poesia d'Amore n. 3; quanto alla terza, il suo titolo è ancora più modesto, Poesia d'Amore n. 2.

Ve le canterò io stesso, su una sola corda vocale, come si usava anticamente, alla Corte dei nostri buoni vecchi re del XII, del XII distretto postale.

[SONATINE BUREAUCRATIQUE]

Scritta su temi presi a prestito da Clementi.

Un semplice prestito, niente di più... Vi si deve vedere solo una facezia modestissima. Sì...

Essa non intende minimamente attentare alla reputazione e all'onorabilità del suddetto Clementi.

[SOCRATE]

Dramma sinfonico a 4 voci,... composto sui *Dialoghi* di Platone... ...La traduzione è di Victor Cousin.

Quest'opera comporta tre parti... ...nella prima abbiamo un ritratto di Socrate per bocca di Alcibiade, tratto dal *Convito*;... ...nella seconda, assistiamo a una passeggiata di Socrate e di Fedro sulle rive dell'Ilisso. Questa parte è tratta dal *Fedro*;... ...La terza parte rievoca la morte di Socrate, tratta dal *Fedone* e narrata da quest'ultimo.

...Scrivendo quest'opera,... non ho voluto aggiungere nulla alla bellezza dei *Dialoghi* di Platone;.... Il mio è solo un atto di devozione, una fantasticheria d'artista, un umile omaggio...

L'estetica di quest'opera tende alla chiarezza:... la semplicità l'accompagna, la dirige...

Tutto qui:... non ho desiderato nient'altro....

[MUSIQUE D'AMEUBLEMENT]

La « Musique d'Ameublement » è in sostanza un prodotto industriale.

L'abitudine, l'uso, vogliono che si faccia musica in circostanze con le quali la musica non ha niente a che vedere. Si suonano in codeste occasioni « Fantasie d'Opera », « Valzer » e simili, composti per tutt'altro fine.

Noi vogliamo produrre una musica dichiaratamente « utilitaria ». L'Arte è un'altra cosa. La « Musique d'Ameublement » crea una vibrazione; non ha altro scopo. Ha la stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme.

La « Musique d'Ameublement » sostituisce vantaggiosamente Marce, Polke, Tanghi, Gavotte e via dicendo.

Esigete la « Musique d'Ameublement ».

Niente più riunioni, assemblee e simili, senza « Musique d'Ameublement ».

« Musique d'Ameublement » per notai, banche e via dicendo.

La « Musique d'Ameublement » non ha identità.

Niente più matrimoni senza « Musique d'Ameublement ».

Disertate le case che non adottano la « Musique d'Ameublement ».

Chi non ha mai ascoltato « Musique d'Ameublement », ignora la felicità.

Non addormentatevi senza ascoltare un brano di « Musique d'Ameublement », se volete dormire sonni tranquilli.

[RELÂCHE]

La musica di « *Relâche* »? Vi descrivo dei personaggi « in bisboccia ». Mi sono servito, a questo scopo, di motivi popolari.

Questi motivi sono molto « *evocatori* »... Sì: davvero « *evocatori* ». « *Speciali* », perfino.

I « *timorati* » e altri « *moralisti* » mi rimprovereranno l'uso di tali motivi. L'opinione di queste persone non mi interessa...

...Le « *teste bovine* » reazionarie lanceranno i loro anatemi. Puah! Io tollero un solo giudice: il pubblico. Riconoscerà questi motivi e non ne sarà affatto scandalizzato... Non è forse « *umano* »?

...Non vorrei fare arrossire un'aragosta né un uovo. Coloro che dovessero temere queste « *evocazioni* », si ritirino... Proverei rimorso se scoprissi di avere intorbidato le acque calme e soavi del loro sereno candore... Sono troppo cortese per desiderare di urtarli.

AL SIG. GAULTIER-GARGOUILLE
Redattore di « Gil Blas »

Parigi, il 4 del mese di Agosto del 92
Signor Redattore,
Sono spiacevolmente stupito nel vedere Me stesso,
misero essere che altri pensieri non nutre
all'infuori della propria Arte,
costantemente molestato con la qualifica di iniziatore
musicale dei discepoli del signor Joseph Peladan.
Ciò sommamente mi attrista
nonché mi procura disagio;
poiché, se devo proprio essere l'allievo di qualcuno,
credo di poter dire che lo sono esclusivamente
di Me stesso; tanto più che non ritengo neppure
che il signor Peladan, malgrado la sua vasta erudizione,
sia in grado di fare discepoli,
né in musica, né in pittura,
né in alcun altro campo.
Ne consegue che l'ottimo signor Joséphin Peladan
per il quale nutro sommo rispetto e deferenza,
non ha mai esercitato la minima autorità

sull'indipendenza della Mia Estetica; e si trova
rispetto a Me, nella posizione non già di un
maestro, ma di un collaboratore, alla stessa stregua dei
Miei vecchi amici,
il signor J.P. Contamine de Latour
e il sig. Albert Tinchant.
Dichiaro davanti a Santa Maria,
madre del Nostro Signore Gesù, Terza
Persona della Divina Trinità, che
ho detto senza acrimonia né intenzione
malevola, quel che il Mio sentimento mi suggerisce
a questo proposito; e giuro inoltre,
davanti ai Padri della Santa Chiesa
Cattolica, che la questione qui sollevata non è
in nessun modo un pretesto per provocare o indisporre
il Mio amico Signor Peladan.
Voglia gradire, signor
Redattore, l'umile ossequio di un
misero essere che altri pensieri non nutre
all'infuori della propria Arte, e che
è desolato di dover trattare un argomento così
penoso per Lui.

Erik Satie

PRIMA EPISTOLA DI ERIK SATIE AGLI ARTISTI CATTOLICI E A TUTTI I CRISTIANI

Fratelli Miei!

Noi stiamo vivendo un'epoca di sconvolgimenti, in cui la società occidentale, figlia della Chiesa Cattolica Apostolica e Romana, è invasa dalle tenebre dell'empietà, mille volte più barbara che ai tempi del Paganesimo, e sembra prossima alla fine. Con Nostro profondo rincrescimento vediamo ogni giorno gli uomini offendere Dio con la loro nescienza dei divini precetti del Vangelo, e abbandonare il fervore, la continenza, le pratiche Sante e i pii costumi; con profonda tri-

stezza Noi li vediamo porgere l'orecchio ai divulgatori di menzogne e dell'opera del Demonio; Noi biasimiamo che essi cedano all'orgoglio, alla protervia e alla peggiore malevolenza, anziché adoprarsi alla mortificazione che le giuste sofferenze imporrebbero a quel che di terreno sussiste in essi; e constatiamo con profonda delusione che essi non combattono più per la gloria di Dio, l'onore della Chiesa e l'edificazione delle folle, giungendo ad attribuire a codeste cause i mali da cui siamo afflitti. Il Nostro cuore di cristiani si è commosso nel vedere la sventura di tante anime destinate alla dannazione eterna; ha attinto nella grazia infinita di N.S.J.C. l'ardente desiderio di operare per la loro santificazione, con i mezzi più idonei al ripristino della Santa Religione che i malvagi calpestano, e le Arti che ne costituiscono l'espressione più sublime.

Abbiamo dunque deciso, in accordo con la Nostra coscienza e fiduciosi nella misericordia di Dio, di edificare nella metropoli di questa nazione franca, che durante tanti secoli si fregiò del glorioso titolo di Figlia primogenita della Chiesa, un Tempio degno del Salvatore, guida e redentore dei popoli; Noi ne faremo il rifugio del cattolicesimo e delle Arti che gli sono indissolubilmente legate, affinché essi possano crescere e prosperare lontano da ogni profanazione, coltivando senza limiti né riserve di sorta la loro purezza, malgrado i conati del Maligno per offuscarla.

Dopo matura riflessione, abbiamo dato a quest'asilo della Fede vivificata il nome di *Chiesa Metropolitana d'Arte,* e l'abbiamo posta sotto la divina invocazione di *Gesù Guida.* Le prime e inestimabili testimonianze di affettuosa gratitudine e di cristiano beneplacito che un gran numero di Nostri fratelli ha degnato portarci, hanno profuso nel Nostro cuore una gioia ineffabile e, nello stesso tempo, anche il corroborante seme del coraggio per resistere alle insidie che potrebbe tenderci l'Inferno.

Vi supplichiamo dunque, Fratelli, in nome della

Salvezza dell'Umanità, nonché della Nostra salvezza personale, di unirvi a Noi per il trionfo della Nostra Santa Madre Chiesa, per la purificazione della Fede e delle Arti, che sono una delle vie attraverso cui la Provvidenza fa a Noi appello; e Vi diamo il bacio della Pace e della Fraternità nel nome di J.C.N.S.

Erik Satie

Distribuita a Parigi nell'ottobre 1893, il giorno 15

AL SIG. GAUTHIER-VILLARS

Chiesa Metropolitana d'Arte di Gesù Guida
Abbaziale, il 2 del mese di Maggio del 1895.
Erik Satie, Parziario e Maestro di Cappella
al Signor Gauthier-Villars
per combattere la sua vanagloria
e proteggere le Cose Magnifiche

Signor Mio; Il carattere sacro dell'Arte rende più delicata la funzione di critico; lei avvilisce codesta funzione
con l'imperdonabile insolenza e incompetenza,
di cui dà prova nell'esercitarla. Sappia,
in nome di Dio,
che tutte le coscienze biasimano la sua volontà di elevarsi verso ciò che la sovrasta, nell'intento di offuscarlo.
Il demoniaco drago della presunzione
l'acceca. Il suo giudizio su Wagner, che per lei è l'Ignoto e l'Infinito, è una bestemmia; Io, invece, posso maledirlo tranquillamente. Le Mie melodie dinastiche, l'atletismo delle Mie forme espressive e l'ascetismo della Mia vita Me ne autorizzano. Dopo codeste parole, le ordino l'allontanamento dalla Mia persona, nonché una perenne tristezza, il silenzio e una dolorosa meditazione.

Erik Satie

[ARTICOLI]

[DELLA POVERTÀ]

La Mia anima aristocratica trabocca di nobile risentimento. Non si gusta abbastanza lo stato di povertà, e ciò è il sintomo dei più gravi disordini. La povertà viene da Dio e rinunciarvi significa disobbedirgli. Coloro che osano lamentarsi della loro sventura e non si peritano di alleviarla, sono dei fermenti di corruzione; tendono ad eliminare quelle disparità che assicurano l'equilibrio universale e preparano così i peggiori cataclismi.

Non c'è più carità; si dà per orgoglio, per soddisfare la vanità e l'ambizione più spregevoli. Le dame del patriziato costituiscono un deprecabile esempio. Sarei estremamente manchevole se non le rimproverassi severamente. Col pretesto della carità, esse organizzano piaceri malsani; proprio le loro feste e i loro ricevimenti sono le fondamenta della prostituzione. Codeste dame fan posto, tra di loro, alle ragazze di strada: le ricevono, le trattano con riguardo, e ne assimilano così lo stile, l'aspetto e i costumi. La loro indegnità merita una morte ignominiosa.

Altre, poi, attentano all'armonia delle condizioni umane per guadagnarsi una reputazione mendace. C'è

per esempio una certa signora Gebbart o Ghebard, meglio nota con lo pseudonimo di Sévérine, che divulga nelle pubbliche gazzette infermità degne, invece, di rispetto e di discrezione. Mi stupisco che le si consenta di elevare la voce; non sta alla donna intervenire nelle faccende pubbliche, il suo posto è accanto al focolare. Che fa mai la signora Gebbart o Ghebard lontano dallo sposo e dai figli? Si adorna dello sfavillio di un simulato amore per i poveri, dopo averli lungamente sobillati alla rivolta e all'odio, alle più funeste passioni. Per compiere opere pie, i Cristiani devono tenersi a distanza da simili intermediari; altrimenti non ne sarà tenuto alcun conto. Dio predilige per questo genere di missioni le ancelle che indossano l'abito monastico.

Devo fare anche delle rimostranze ai poveri. Costoro si permettono delle aspirazioni indecenti, e ciò è biasimevole. La loro condizione è la buona strada per la salute eterna, non se ne devono distogliere. Gesù è nato povero appunto per insegnar loro a rassegnarsi e a tacere, non per ispirargli recriminazioni inaudite. La loro sventura è un immenso favore che li onora, poiché li avvicina, miserabili peccatori quali sono, al Figlio di Dio. Che vogliono di più? Che cosa sono codesti grotteschi clamori e codeste folli rivendicazioni che si elevano dovunque, se non l'eco di un'acredine e di un odio insensati? Non sperino tuttavia di realizzare le loro temerarie aspirazioni. Se così fosse, non ci sono forse *io* per impedirlo, e chi mai potrebbe resistere a colui che accompagnano i Destini?

François de Paule
Sire des Marches de Savoie

Mi si rimprovererà la brevità, ma non importa.

Due o trecento anni fa, c'erano in giro ben pochi degli attuali musicisti di questo monte, il loro nome era ignorato dal grosso pubblico, ed anche da quello sottile. Le cose sono molto cambiate – a quanto si dice – soprattutto da una decina d'anni a questa parte.

Mi sarebbe piaciuto, mediante pratiche talismaniche inattaccabili dai brucolachi,* attuare, almeno una volta, quello che è sempre stato il mio più grande desiderio: *la composizione di un brano commemorativo inneggiante ai più stimati musicisti di Montmartre.*

A questo punto, colto da un turbamento che attribuisco, senza batter ciglio, a una squisita timidezza, ottenuta mediante un salutare raccoglimento, mi resi conto che dovevo rinunciare – con disappunto, s'intende – a un compito tanto succulento, giacché, malgrado la mia intelligenza, mi è impossibile esprimere, nell'esiguo spazio che qui mi è concesso, l'intera maestà del mio pensiero e del mio argomento; e decisi dunque di avvertire il passante, che, a Montmartre, gli sarà facile assistere – pagando, si capisce – a qualche serata nei diversi splendidi cabaret riuniti su questa specie di promontorio meraviglioso, se vorrà farsi un'idea quasi fotografica di quel che io dovrei scrivere adesso.

Lì, sentirà con le proprie orecchie, o con quelle altrui, vibrazioni così squisite da fargli inevitabilmente esclamare: « *Se la musica non piace ai sordi, anche se sono muti, non è una ragione per sottovalutarla* ».

Mi ritiro con semplicità.

* I brucolachi sono una varietà di vampiri, osservata, a quanto pare, nelle isole dell'Arcipelago greco, nel XVII secolo. In origine cadaveri di scomunicati, animati da demoni assetati di sangue, essi hanno in comune con alcuni santi la particolarità di non decomporsi. Inoltre, col tempo, « la loro pelle diventa tesa come quella di un tamburo e, quando la si colpisce, produce un analogo suono » (Leo Allatius, 1645) [*N.d.T.*].

Non buttate più via i gioielli vecchi

Vendeteli a caro prezzo. Con il frutto di tale vantaggiosa transazione, prendetevi tranquillamente una parte – quella del leone – nella nuova società di risparmio « L'Aqueduc ». Ci si iscrive ogni domenica mattina, dalle 9 alle 12, da Douau, rue Émile-Raspail, 43. Quota di iscrizione: 1 fr. alla settimana. La distribuzione del capitale e degli interessi ha luogo ogni tre anni.

La calvizie sconfitta

se tutti entrano nella nuova società di risparmio « L'Aqueduc ». Con i vostri guadagni, compratevi una lozione per capelli. Douau, rue Émile-Raspail, 43.

Gruppo Normanno

Si sta creando ad Arcueil un'associazione di normanni che i casi della vita hanno allontanato dal suolo natio. Allo scopo di ampliare questa fraterna iniziativa, si fa vivamente appello agli oriundi del Maine e dell'Anjou, che abitano il nostro comune.

Queste due province hanno avuto ed hanno tuttora saldi vincoli con la Normandia, che non hanno dimenticato.

Il signor Tulard, in rue Émile-Raspail, sarà lieto di dare ai nostri conterranei tutte le informazioni desiderabili.

Anche gli originari del Canada saranno accolti con immenso piacere. Sarebbe ingiusto tenerli lontani da questo gruppo fraterno e non ricordarci che siamo dello stesso sangue.

« Jeunesse d'Arcueil-Cachan »

Se volete diventare forte come un bue e agile come un cervo, seguite i corsi della « Jeunesse d'Arcueil-Cachan ».

Il signor Cousin penserà lui a darvi una salute di ferro stagnato di prima qualità. Non andarci, significa volere il proprio male. Andateci, porco cane! Sede: Ditta Macary.

Avete foschi pensieri?

bruciori di stomaco? Presto! Correte in rue Émile-Raspail, 60, dall'« Ami Jacob », alla scuola di ballo « La Marguerite ». Mi bacerete le mani!

Il morso di una scimmia

non è piacevole quanto recarsi in rue Émile-Raspail, 60, dall'« Ami Jacob », alla scuola di ballo « La Marguerite ».

Pazzo furioso

per non avere potuto assistere ai magnifici ed esilaranti spettacoli cinematografici offerti ogni sabato alle 8 e ¾ dal signor Ollinger-Jacob nelle sue splendide sale, uno sventurato è stato portato in manicomio.

Il signor Ollinger-Jacob non è solo un filantropo, ma è anche un benefattore dell'Umanità sofferente; guarisce, con abili sedute termo-cinematografiche, i casi più incurabili di ipocondria e di nevrastenia acuta. Numerose lettere e certificati.

Buono a sapersi.

Non dimenticate

di andare ogni sabato, alle otto e tre quarti, in rue Émile-Raspail, 60. Vi accoglierà il signor Ollinger-Jacob, il simpatico direttore del « Più Grande Cinematografo di tutto il Mondo ».

Da vero mago, il signor Ollinger-Jacob vi farà vedere immagini prodotte dalle migliori case: comiche, melodrammi, documentari di viaggio, fantasie, film artistici, e non so più che altro!...

Il prezzo dei biglietti è ridicolmente basso.

Per le famiglie di più di cento persone è prevista una tariffa speciale degressiva.

Vi traggono in inganno

se non sapete che il signor Ollinger-Jacob, il celebre direttore del « Più Grande Cinematografo di tutto il Mondo », vi aspetta ogni sabato, alle otto e mezza – di sera beninteso – nelle sue splendide sale di rue Émile-Raspail, 60. Il signor Ollinger-Jacob è decorato di diversi ordini cavallereschi fasulli, ed è il fornitore della Corte Imperiale del Sahara, di Sua Altezza il Doge di Manchester (Inghilterra) e di Sua Maestà il Sultano di Livarot. Spettacolo magnifico; godimento immenso.

Ci si diverte sempre!

AMBROISE THOMAS

La sua arte? Non ne parlerò, con il vostro beneplacito, limitandomi a esporre qualche vaga impressione.

Perché parlare della sua così curiosa prosodia? Philine canta: « *Je-e* suis Titania la blonde », Laërte ci dice: « Belle, ayez pitié *de-e* nous ». Può bastare.

Ma dove mai avrò lasciato l'ombrello?

La sua età venerabile lo designò a rappresentare

la grandezza musicale della Francia. Fu accettato senza proteste, come anche senza entusiasmo, del resto. Non importava niente a nessuno.

Per fortuna non era un ombrello di valore.

Il posto che occupò nella musica ufficiale si rivelò ragguardevole, ma non lo fece progredire nella considerazione degli artisti: un po' come le magnifiche funzioni di un generale comandante di corpo d'armata, molto in vista e molto onorario. Niente male, direte voi. Ammettiamo pure.

Devo avere dimenticato l'ombrello nell'ascensore.

Fisicamente? Era alto, segaligno, burbero: una sorta di spaventapasseri. Si distingueva per la caparbia mania di non infilare le braccia, che teneva penzoloni lungo i fianchi, nelle maniche di un capace soprabito di lana rasata, eccezionalmente ampio; così, pareva che si portasse sempre un amico a cavalcioni sulla schiena. Era la sua maniera di fare la bohème.

Il mio ombrello deve aver paura di avermi perduto.

Forse aveva delle braccia troppo grosse, oppure direte che non era capace di muoverle? Non credo: la redingote e il gilet lo ricoprivano secondo le regole in vigore da molto tempo, mostrandosi irreprensibili e neri.

È morto carico di onori.

DEL CAPOGIRO

Mi trovavo in campagna con un amico e parlavamo del capogiro: il mio amico non sapeva cosa fosse.

Gli descrissi diversi esempi di capogiro senza ottenere alcun risultato. Il mio amico non riusciva a rendersi conto dell'angoscia che si può provare alla vista di un operaio in cima a un tetto. Qualunque argomento gli portassi, il mio amico si stringeva nelle spal-

le, il che non è molto cortese e nemmeno molto simpatico.

D'un tratto scorsi un merlo che si era appena posato su un ramo, un alto ramo, un vecchio ramo. La posizione di quest'animale era tra le più pericolose... Il vento faceva oscillare il vecchio ramo che la povera bestiola stringeva convulsamente con le sue manine.

Allora, voltandomi verso il mio compagno: – Guardi, gli dissi, quel merlo mi dà la pelle d'oca e il capogiro. Presto, portiamo un materasso sotto l'albero perché, se perde l'equilibrio, quell'uccello finirà senz'altro per spezzarsi la spina dorsale!

Sapete che cosa mi rispose il mio amico?

Con indifferenza, con semplicità: – Lei è un pessimista.

Convincere la gente non è facile.

MEMORIE DI UN AMNESIACO (FRAMMENTI)

Chi sono io

Tutti vi diranno che non sono un musicista. È vero.

Fin dall'inizio della mia carriera, mi sono, immediatamente, situato tra i fonometrografi. Le mie opere sono pura fonometria. Che si prenda il *Fils des Étoiles*, i *Morceaux en forme de poire*, *En habit de Cheval* o le *Sarabandes*, si vede bene che nessuna idea musicale ha presieduto alla creazione di queste opere. Il pensiero scientifico le domina.

Del resto, a me piace di più misurare un suono che ascoltarlo. Col fonometro in mano, opero allegramente e senza indugi.

C'è qualcosa ch'io non abbia pesato e misurato? Tutto Beethoven, tutto Verdi, eccetera. È molto strano.

La prima volta che feci uso di un fonoscopio, osservai un *si bemolle* di media grandezza. Non ho

mai visto, ve lo assicuro, nulla di più repugnante. Chiamai il mio cameriere per farglielo vedere.

Sulla fonobilancia, un fa diesis qualsiasi, del tipo più comune, toccò i 93 chili. Era stato emesso da un tenore molto grasso, che pesai ugualmente.

Sapete come si puliscono i suoni? È un lavoro assai sporco. La trafilatura è più pulita; saperli classificare è molto minuzioso e richiede un'ottima vista. Qui entriamo nella fonotecnica.

Quanto alle esplosioni sonore, spesso così sgradevoli, un po' di cotone, nelle orecchie, le attenua opportunamente. Qui entriamo nella pirofonia.

Per scrivere le mie *Pièces Froides,* mi sono servito di un caleidofono-registratore. Mi ci son voluti sette minuti. Ho chiamato il mio cameriere per fargliele sentire.

Credo di poter dire che la fonologia è superiore alla musica. È più varia e i vantaggi pecuniari sono superiori. Le devo la mia agiatezza.

Comunque sia, con il motodinamofono, un fonomisuratore che abbia un minimo di pratica può registrare agevolmente molti più suoni di quanti non ne produca il più abile dei musicisti nello stesso lasso di tempo, con un analogo dispendio di energia.

L'avvenire, dunque, appartiene alla filofonia.

Perfetta Cornice

Vivere in mezzo alle opere gloriose dell'Arte è una delle gioie più grandi che sia dato provare. Tra i preziosi monumenti del pensiero umano che la modestia dei miei mezzi mi ha consentito di eleggere a compagni della mia vita, citerò uno splendido falso Rembrandt, profondo e ampio nell'esecuzione, ottimo da spremere a occhi stretti, come un frutto pingue, troppo acerbo.

Potreste anche vedere, nel mio studio, un quadro di indiscutibile bellezza, oggetto di un'ammirazione

senza pari: il delizioso « Ritratto attribuito a un Ignoto ».

Vi ho parlato del mio Teniers simulato? Soave e squisito, è il pezzo più raro di tutti.

Forse che queste non sono gemme divine, incastonate nel legno massiccio? Sì?

Eppure vi è qualcosa che supera perfino queste opere somme; qualcosa che le annienta col peso formidabile di una geniale maestà; qualcosa che le fa impallidire con la sua luce abbagliante: un falso manoscritto di Beethoven – sublime sinfonia apocrifa del maestro – acquistata devotamente da me, una decina d'anni fa, mi pare.

Tra le opere di quest'immenso compositore, codesta decima sinfonia, non ancora scoperta, è una delle più splendide. Ha proporzioni vaste come un palazzo, idee ombrose e fresche, sviluppi precisi e giusti.

Questa sinfonia non poteva mancare di esistere: il numero 9 non ha nulla di beethoveniano. Lui amava il sistema decimale: « Ho dieci dita » spiegava.

Certe persone, venute ad assimilare questo capolavoro con spirito filiale, con orecchie meditative e raccolte, vi videro un'opera minore di Beethoven e lo dissero. Si spinsero anche più in là.

Comunque vada, Beethoven non può essere inferiore a se stesso. La sua tecnica e la sua forma rimangono profetiche, anche nell'infimo. Il rudimentale non si può applicare al suo caso. Egli non teme le contraffazioni attribuite alla sua figura di artista.

Credete forse che un atleta, a lungo onorato, la cui forza e destrezza sono state riconosciute in pubblici trionfi, si sminuisca a portare con naturalezza un mazzolino di tulipani e gelsomini assortiti? È forse meno grande, se gli si dà, in più, l'aiuto di un bambino?

Non mi contraddirete.

Più fortunato di me, Gustave Charpentier è membro dell'Istituto di Francia. Riceva qui gli affettuosi applausi di un vecchio amico.

Per tre volte fui candidato alla Delicata Assemblea: poltrona di Ernest Guiraud; poltrona di Charles Gounod; poltrona di Ambroise Thomas.

I signori Paladilhe, Dubois e Lenepveu mi furono – senza motivo, del resto – preferiti. E ciò molto mi dispiacque.

Benché non sia un grande osservatore, mi parve che i Pregiati Membri dell'Accademia delle Belle Arti dessero prova, nei miei confronti, di una caparbietà, di una determinazione prossima all'accanimento più calcolato. E ciò molto mi dispiacque.

All'epoca dell'elezione del signor Paladilhe, i miei amici mi dissero: « Lasci fare: in seguito, lui voterà per lei, Maestro. Il suo voto avrà un gran peso ». Non ebbi né il suo voto né il suo peso. E ciò molto mi dispiacque.

All'epoca dell'elezione del signor Dubois, i miei amici mi dissero: « Lasci fare: in seguito, saranno in due a votare per lei, Maestro. Il loro voto avrà un gran peso ». Non ebbi né il loro voto né il loro peso. E ciò molto mi dispiacque.

Mi ritirai. Il signor Lenepveu giudicò di buon gusto occupare una poltrona a me destinata, e non si rese neppure conto della sconvenienza del suo gesto. Si sedette freddamente al mio posto. E ciò molto mi dispiacque.

Ricorderò sempre con melanconia il signor Émile Pessard, mio vecchio Compagno di lotta. Ho potuto constatare a più riprese che manovrava malissimo, senza nessuna abilità, incapace della minima astuzia. *Non ci sa fare*, e si vede troppo che *non ci sa fare*. Povero lui! Quanto dovrà penare per farsi posto, per intrufolarsi in un grembo tanto poco affettuoso, tanto poco accogliente, tanto poco ospitale nei suoi confronti!

Saran vent'anni che lo vedo prendere la rincorsa in direzione di quest'ingrato, di questo cupo, di questo sinistro obiettivo; mentre gli smaliziati compari di Palazzo Mazarino lo osservano stupiti, e addirittura strabiliati dalla sua tenace imperizia, dalla sua scialba impotenza.

E ciò molto mi dispiace.

Cose di Teatro

Ho sempre avuto l'intenzione di scrivere un dramma lirico sul seguente e caratteristico tema:

A quell'epoca mi occupavo di alchimia. Un giorno, stavo riposandomi, tutto solo, nel mio laboratorio. Fuori, un cielo di piombo, livido, sinistro: uno spavento!

Ero triste senza sapere perché; e come pervaso da un vago timore di cui ignoravo il motivo. Mi venne l'idea di distrarmi, contando lentamente sulle dita da uno a duecentosessantamila.

Lo feci: e il risultato fu una gran noia. Mi alzai, andai a prendere una noce magica e la misi delicatamente in uno scrigno d'osso d'alpaca, impreziosito da sette diamanti.

Nello stesso istante un uccello impagliato volò via; uno scheletro di scimmia se la diede a gambe; una pelle di scrofa si arrampicò sul muro. Poi la notte scese a ricoprire gli oggetti, a scomporre le forme.

Ed ecco che bussano alla porta di fondo, quella situata accanto ai talismani persiani, che mi furono venduti da un maniaco polinesiano.

Dio mio! Non abbandonare il tuo servo. Certo, egli ha peccato, ma se ne pente però. Perdonagli, ti prego.

Adesso la porta si apre, si apre, si apre come un occhio; un essere informe e silenzioso si fa avanti, avanti, avanti. Non ho più una sola goccia di sudore sulla mia pelle atterrita; perdipiù ho tanta sete, tanta sete.

Dall'ombra sale una voce:

– Signor barone, credo di avere la seconda vista.

È una voce che non conosco. Dice ancora:

– Signor barone, son io; son proprio io.

– Chi, lei? – feci, angosciato.

– Io, il suo cameriere, signor barone. Credo di avere la seconda vista. Lei non ha messo poco fa, delicatamente, una noce magica in uno scrigno d'osso d'alpaca, impreziosito da sette diamanti?

Con la voce strozzata, riuscii appena a rispondergli:

– Sì, amico mio. Come fa a saperlo?

Mi si avvicina, strisciante e tenebroso, nero nella notte. Lo sento tremare. Teme probabilmente che io gli spari una fucilata.

Singhiozzando come un bambino, mormora:

– L'ho vista dal buco della serratura.

La Giornata del Musicista

L'artista deve dare una regola alla sua vita.

Ecco l'orario esatto delle mie attività quotidiane:

Sveglia alle 7 e 18; ispirazione dalle 10 e 23 alle 11 e 47. Faccio colazione alle 12 e 11 e mi alzo da tavola alle 12 e 14.

Salutare passeggiata a cavallo in fondo al mio parco: dalle 13 e 19 alle 14 e 53. Nuova ispirazione: dalle 15 e 12 alle 16 e 07.

Occupazioni diverse (scherma, meditazione, immobilità, visite, contemplazione, agilità, nuoto, ecc.): dalle 16 e 21 alle 18 e 47.

Il pranzo è servito alle 19 e 16 e termina alle 19 e 20. Poi, letture sinfoniche ad alta voce dalle 20 e 09 alle 21 e 59.

Mi corico regolarmente alle 22 e 37. Una volta alla settimana, sveglia di soprassalto alle 3 e 19 (il martedì).

Mi nutro solo di cibi bianchi: uova, zucchero, ossa grattugiate; grasso di animali defunti; vitello, sale,

noci di cocco, pollo cotto in acqua bianca; muffa di frutta, di riso, di rape; sanguinaccio canforato, pasta, formaggio (bianco), insalata di cotone e di una determinata qualità di pesce (spellato).

Faccio bollire il vino, che bevo freddo, misto a del succo di fucsia. Ho un buon appetito, ma non parlo mai mentre mangio per paura di strozzarmi.

Respiro con precauzione (poco per volta). Ballo molto di rado. Quando cammino, mi cingo i fianchi e tengo lo sguardo fisso dietro di me.

Molto serio d'aspetto, rido senza volere. Non manco mai di scusarmene, e con affabilità.

Dormo con un occhio solo; ho il sonno molto duro. Il mio letto è rotondo con un buco per lasciar passare la testa. Ogni ora un cameriere viene a prendermi la temperatura e me ne porta un'altra.

Sono abbonato da lungo tempo a una rivista di mode. Porto una berretta bianca, calze bianche e un bianco panciotto.

Il mio medico mi ha sempre detto di fumare. Aggiunge ai suoi consigli:

– Fumi, amico mio: se no, un altro fumerà al suo posto.

L'Intelligenza e la Musicalità degli Animali

L'intelligenza degli animali è fuori discussione. Ma che fa l'uomo per migliorare lo stato mentale dei suoi rassegnati concittadini? Gli offre un'istruzione così mediocre, discontinua, incompleta che non la vorrebbe per sé neppure un bambino; e avrebbe ragione, la cara piccola creatura. Questo tipo di istruzione tende soprattutto a sviluppare l'istinto della crudeltà e del vizio, atavicamente radicato negli individui. Nei programmi di tale insegnamento non si parla mai d'arte né di letteratura né di scienze naturali o morali né di altre materie. I piccioni viaggiatori non sono affatto preparati alla loro missione con la pratica della

geografia; i pesci sono esclusi dallo studio dell'oceanografia; i buoi, gli agnelli e i vitelli non sanno nulla dell'organizzazione razionale di un macello moderno e ignorano perfino la funzione alimentare a cui sono chiamati nella società impostata dall'uomo.

Pochi animali fruiscono dell'umano sapere. Il cane, il mulo, il cavallo, l'asino, il pappagallo, il merlo e qualche altro sono i soli animali che ricevono una parvenza d'istruzione. E poi, si tratta più che altro di educazione. Paragonate, vi prego, quest'istruzione a quella impartita nelle università a un giovane baccelliere e vedrete che è insignificante e che non può certo ampliare né favorire l'assimilazione delle nozioni acquisite dall'animale con l'esercizio, per quanto assiduo. Ma dal punto di vista musicale! Qualche cavallo ha imparato a ballare; certi ragni non si sono mossi di sotto a un pianoforte per tutta la durata di un lungo concerto, organizzato apposta per loro da uno stimato virtuoso della tastiera. E oltre a questo? Niente. Qua e là, ci parlano della musicalità dello stornello, della memoria melodica del corvo, dell'ingeniosità armonica del gufo, che si accompagna a suon di colpi sulla pancia, sistema del tutto artificiale e di scarsa polifonia.

Quanto all'usignolo, sempre citato, la sua scienza musicale fa scrollare le spalle al più ignorante dei suoi ascoltatori. Non solo la sua voce non è impostata, ma non sa nemmeno che cosa siano le chiavi, la tonalità, la modalità, la misura... Sarà naturalmente dotato? È possibile; anzi è certo. Ma si può affermare che la sua cultura artistica non è all'altezza delle sue qualità innate e che quella voce, di cui si mostra tanto orgoglioso, non è che uno strumento molto inferiore e inutile di per sé.

Forse sono stato un po' brusco.

Pazienza! Tutto sommato, non provo il minimo rimorso.

Purché non abbia fastidi con la polizia. La polizia non apprezza le sparizioni; non capisce niente di magia. Mi metteranno in prigione; in una prigione malsana, senz'aria, senza distrazioni, senza possibilità di far del moto. Sarò ridotto sul lastrico, e non potrò più vivere la mia vita.

Finirò senz'altro per ammalarmi; avrò le pulci, avrò i brividi alla schiena. Non sarò di buonumore. Metterò su pancia, e sarò malvestito.

Nessuno mi verrà a trovare.

Probabilmente, resterò dentro molto a lungo. Non potrò andare al caffè, né a caccia, né dal notaio, né in autobus, né alla Pesca miracolosa di Montreuil, né a teatro, né alle corse, e nemmeno nelle spiagge per famiglie.

Perderò tutte le mie relazioni. Come sono sfortunato!

E poi dovrò trovarmi un avvocato, un bravo avvocato che si farà pagare molto caro.

Che divertimento!

Ma... ma... io ho un alibi, un piccolo-lo ali-li-bi-bi, mi sembra: non posso forse dire tranquillamente che ero fuori di me e a più di duemila miglia dal pensare che stavo commettendo un crimine? È un alibi serio, questo; e semplicissimo, perdipiù.

Sono salvo!

Salvato dalle acque * imputridite da una stupida detenzione!

Sono il mio proprio salvatore e mi decreto dei rin-

* Nell'originale, *sauvé des os ankylosés par* (ossia « salvato dalle ossa anchilosate da »). Nel richiamarsi all'espressione biblica « salvato dalle acque », Satie gioca sull'assonanza tra *eaux* e *os* [*N.d.T.*].

graziamenti meritati. Ho anzi diritto a un premio di venticinque franchi.

Vado subito a incassarlo.

Cameriere! Cappello, mantello e ombrello!

LA MATERIA (IDEA) E LA MANO D'OPERA (SCRITTURA)

Spesso la mano d'opera è superiore alla materia.

Avere senso armonico significa avere senso tonale.

Lo studio approfondito di una melodia costituirà sempre, per l'allievo, un eccellente esercizio *armonico*.

Una melodia non ha la *sua armonia*, così come un paesaggio non ha un *suo colore* specifico. La situazione armonica di una melodia è infinita perché una melodia è un'espressione nell'Espressione.

Non si dimentichi che la melodia è l'Idea, il contorno; nonché la forma e la materia di un'opera. L'armonia, invece, è un modo di illuminare, di presentare il soggetto, il suo riflesso.

In una composizione, le parti non hanno più, tra di loro, dei rapporti « scolastici ». La « scuola » ha uno scopo ginnico, e niente di più; la composizione ha un fine estetico, dove il solo a intervenire è il gusto.

Non confondiamo. La conoscenza della grammatica non implica la conoscenza delle lettere; può essere utilizzata o elusa, a discrezione dello scrittore e sotto la sua responsabilità. La grammatica musicale non è nient'altro che una grammatica...

Si può criticare il mestiere di un artista solo se costui continua un sistema. Là dove la forma e la scrittura sono nuove, c'è un mestiere nuovo.

Parlare di mestiere richiede una grande prudenza, e, in ogni caso, molta scienza.

Chi possiede questa scienza?

Il male è che molti artisti mancano di idee generali e perfino di idee particolari.

I Maestri sono brillanti per le loro idee; il mestiere, per loro, è solo uno strumento, nient'altro. Sono le loro idee che rimangono.

Ragion per cui il loro mestiere va sempre bene e ci appare naturale. Il mestiere di Bach non è un compito di contrappunto. In un compito, il mestiere sarebbe un difetto; in una composizione, è perfetto.

Chi ha stabilito le Verità che governano l'Arte? Chi? I Maestri? Non ne avevano certo il diritto ed è ingiusto accordar loro un simile potere. Hanno avuto tutti l'occasione di lamentarsi per questioni di mestiere. Si pensi a Rodin, a Manet, a Debussy e via dicendo. I Maestri non vengono selezionati tra i poliziotti, e nemmeno tra i maestri di scuola, o altri magistrati.

Siamo Artisti senza volerlo.
L'Idea può fare a meno dell'Arte.
Diffidiamo dell'Arte: spesso è solo virtuosismo.

[ULTIME NOTIZIE] *

Stoccolma, 12 febbraio 1918

Le notizie di Pietrogrado non sono rassicuranti, ma lasciano prevedere un miglioramento della situazione. Venti reggimenti di cosacchi sono senza casacche. La Rada ** si è fatta fare il ritratto. Dopo la distribuzione delle terre, le terrine sono inabbordabili. Si rifiutano di pagare l'imposta pneumatica e si riversano nelle piazze urlando. Il ritratto della Rada è esploso giovedì sera.

Si dice che le guardie rosse bevano vino di questo colore. Stamattina il sole si è levato, poi si è ricoricato

* Per via dei continui giochi di parole, la traduzione di questo pezzo è particolarmente libera. Si troverà l'originale in E. Satie, 1977, p. 143 [*N.d.T.*].

** Rada era il nome del Parlamento ucraino [*N.d.T.*].

subito. Corre voce che i cosacchi abbiano trovato casacche di cosacchi. Da ora in poi è vietato ai guardiani notturni di guardare la notte. Nelle strade principali i massimalisti sventrano sacchi d'oro, oppure li strangolano. Ieri l'altro, le notizie del sud erano scottanti, quelle del nord gelide.

Il Soviet dei Pope costringe le chiese a farsi radere ogni otto giorni. La Rada ballerà stasera per le guardie bianche. Per precauzione, i giornali non tirano più colpi di cannone e saranno tirati ormai a un solo esemplare. I guardaroba si sono rivoltati. « L'Invalido Russo » afferma che la Rada sta per sposarsi. Tutte le banche si sono aperte lunedì scorso, a mezzanotte. Trotzsky è andato sotto una carrozza. Pietrogrado ha ripreso la sua fisionomia di prima della guerra: sembra proprio di essere a San Pietroburgo. I teatri rappresentano un'incognita da mane a sera.

Le banche sono state chiuse or è poco. Trotzsky è ripartito per Brest-Litovsk insieme alla Rada. Il Soviet dei Pope ha cambiato idea: le chiese dovranno lasciarsi crescere la barba. Stanotte i guardiani notturni hanno guardato tutta la notte. Oggi il sole non si è levato affatto. I treni sono carichi di terrine che ritornano nel sud. L'Ucraina rifiuta di dividere le terre in più di mille pezzi. Il governo è caduto in mano alle terrine.

Le Agenzie

NOTE SULLA MUSICA MODERNA

Per combattere un'idea « *nuova* » in Politica o in Arte, tutti i mezzi sono buoni – specie i mezzi più abietti. Gli artisti « *innovatori* » – quelli che « *cambiano qualcosa* » – conoscono bene gli attacchi che, in ogni epoca, i loro nemici hanno diretto e continuano a dirigere contro le tendenze – e i punti di vista – che, per la loro novità, gli risultano incomprensibili.

Avviene in Arte come in Politica: si attacca Jaurès come si sono attaccati Manet, Berlioz, Wagner, Picasso, Verlaine, e tanti altri. Si ritorna sempre « *da capo* » e sono sempre gli stessi a combattere il Progresso in tutte le sue forme, in tutte le sue manifestazioni: i sostenitori delle « abitudini prese », dei: « Da qui non mi muovo », della brava gente.

Desidero difendere in questo giornale quei miei amici musicisti che fan parte di gruppi musicali « *nuovi* ». Mi è parso buono ed utile farlo in questa sede, in un ambiente cui sono affezionato e di cui faccio naturalmente parte. Non è forse naturale che un artista « innovatore » sia « innovatore » in politica? È così, vero?

Eppure, amici miei, questo si verifica solo raramente – e direi anche molto raramente, se ne avessi il coraggio – in ogni caso più raramente di quel che potreste supporre. Il signor Saint-Saëns, per esempio – questo grande patriota – ha avuto il suo momento « innovatore ». È anche vero che questo momento « innovatore » non data né da ieri né da ieri l'altro. Sappiamo tutti quel che ha fatto il signor Saint-Saëns per i musicisti di ogni categoria. Ah! Non è certo un « bravo tipo » questo buon signor Saint-Saëns! Come sa praticar bene la simpatica massima « *Tutto per me, niente per gli altri* ». Che cara persona! Ecco uno a cui i socialisti piacciono poco. Del resto, meglio così. Non vi pare?

Politicamente, socialmente, Debussy era ben lungi dall'avere quelle tendenze anticonformiste che esprimeva nella sua musica. Questo rivoluzionario in Arte era assai borghese nella vita di tutti i giorni. Non amava le « *giornate di otto ore* » e altri mutamenti di ordine sociale. Ve lo posso assicurare. L'aumento dei compensi – salvo il suo, si capisce – non gli andava troppo a genio. Aveva al riguardo un « *punto di vista* » tutto suo. Curiosa anomalia.

Devo dirvi ora – e il farlo è una gioia per me – che i « *giovani* » musicisti la pensano molto di più come noi. Sono sulla « *buona strada* ». Le nostre intenzioni non li spaventano. E questo è un progresso, non vi pare? Si rendono conto che deve esserci concordanza tra le loro aspirazioni artistiche e le loro concezioni sociali.

Ma quali sono i musicisti « *giovani* », che meritano di attirare la vostra attenzione?

Nelle mie prossime « *note* » vi parlerò di questi giovani; vi indicherò le loro opere; vi dirò dove potrete ascoltare le loro produzioni e sarò lieto se i miei sforzi contribuiranno all'evoluzione della cultura musicale della nostra grande famiglia socialista, deliziosa famiglia che io amo di tutto cuore.

[OBIEZIONI]

Quand'ero giovane, mi dicevano: « Vedrà quando avrà 50 anni ». Ho 50 anni. Ma non vedo niente.

Ravel rifiuta la Legion d'Onore, ma tutta la sua musica l'accetta.

Niente caserme.

Non attacco mai Debussy. I debussysti soltanto mi infastidiscono. *Non c'è una scuola Satie.* Il satismo non potrebbe esistere. Mi troverebbe ostile.

In arte non ci devono essere schiavitù. Nella forma e nella sostanza di ogni nuova opera, mi sono sempre sforzato di sconcertare i seguaci. È il solo modo per un artista di evitare di diventare un caposcuola, ossia un maestro di scuola.

Ringraziamo Cocteau, che ci aiuta a liberarci delle

abitudini provinciali e didattiche delle ultime musiche impressioniste.

Non confondiamo.

I musicisti si dividono in maestri di scuola e poeti. I primi si impongono al pubblico e alla critica. Citerò come esempi di poeti: Liszt, Chopin, Schubert, Mussorgsky; come esempio di maestro di scuola, Rimsky-Korsakow. Debussy era un tipico musicista-poeta. Nella sua scia si trovano molti tipici maestri di scuola. (D'Indy, che pure insegna, non fa parte di questa categoria).

Il mestiere di Mozart è lieve, quello di Beethoven greve, cosa che ben pochi sono in grado di capire; ambedue, però, sono poeti. E questo è l'essenziale.

P.S. Wagner è un poeta drammatico.

Non buttate più via i gioielli vecchi.

QUADERNI DI UN MAMMIFERO (SCELTA)

Chi non ama Wagner non ama la Francia... Come, lei non sa che Wagner era francese? – di Leipsick... Ma certo...

Se lo era dimenticato?... Così presto?... Lei?... un patriota?...

Se sono francese?

Ma si capisce... Come vuole che un uomo della mia età non sia francese?

Lei mi stupisce...

No: Saint-Saëns non è tedesco... È solo un po' « *du-*

ro » di cervello... e capisce tutto di traverso, nient'altro...

Però è in buona fede, che diamine... Alla sua età, si dice quel che si vuole...

Tanto, che importanza ha?

Sappiamo che l'Arte non ha patria... poverina... i suoi mezzi non glielo permettono...

Allora perché non eseguire mai Richard Strauss e Schoenberg? Ce lo dica lei, caro signor Laloy, lei che sa sempre tutto...

Sì!... I tedeschi portano via tutto alla Francia... È una vergogna!...

Sapete bene che Wagner era francese... Era molto franco-tedesco quel caro uomo – come tutti i buoni francesi, del resto...

Cercate di ricordare... via... Era tanto buono!... e così « nostrano », poi!

Non bisogna mica confonderlo con Strauss o con Schoenberg... Niente da spartire con loro... proprio niente.

Quei due lì non sono buoni, si sa – e nemmeno francesi, naturalmente.

Decentralizzazione: ...Congratuliamoci con il signor Rouché, che ha fatto dell'Opéra un perfetto teatro di provincia – del fondo della provincia – e riuscitissima, come imitazione... Sembra perfino di essere in colonia (a Gibuti)...

Gli stranieri sono « rimasti di sale », e non « credono ai loro occhi »...

C'è di che!...

Diavolo d'un Rouché, va!

Messa a punto: ...Per quel che riguarda Reims... non bisogna poi esagerare...

La cattedrale era un vecchio edificio fuori moda e scomodo.

Errore: ...Ma certo!... Ravel non è mica un « pedante »... neanche per sogno... Lo sembra soltanto – ma visto da lontano... da molto lontano...

Più che altro è un « dandy » – un piccolissimo dandy che si dondola... Sì...

Di un'eleganza!...

Di uno « chic »!...

All'Opéra: ...*L'Heure espagnole* ha davvero successo...

Quel vecchio Ravel trionfa (come a Verdun)...

Il teatro è sempre pieno di spagnoli (come a Verdun)...

Alcuni portoghesi hanno la « faccia tosta » di mescolarsi alla folla ispanica... ma vengono subito « scoperti »... la loro tradizionale festosità li tradisce... contrasta con la bella tristezza spagnola che pervade l'opera del finissimo militar-compositore (una vera « barba » – il finissimo militar-compositore! – se posso azzardarmi a dirlo tra parentesi).

1916: ...A quell'epoca Cocteau « scriveva » *Parade*...

...Sì...

Io e Picasso lo stavamo a guardare (*ignorando tutto, naturalmente*)...

Consigli (di famiglia): ...Strisciare come un verme è una bella cosa... tuttavia questa posizione è scomoda per leccare la mano di chi vi sta dando dei calci nel sedere (*Souvenirs di Monte-Carlo*)...

Contraddizione: ...Cocteau mi adora... Lo so (*anche troppo*)... Ma allora perché mi dà dei calcetti sotto il tavolo?...

Consigli: Non respirate senza avere prima fatto bollire l'aria...

...Se volete vivere a lungo, vivete fino a tarda età...

...Basta con i capelli corti:... strappateli...

Un prode Ercole: ...Chi è quel signore tanto magro?
– Un lottatore.
– Non mi dica!
– Sì sì:... lotta contro la tubercolosi (*membro onorario di una delle numerose associazioni create a tale scopo*).

Freddura: L'autore di *Parade* (J. Cocteau) spiegava appunto (*per la millesima volta*) le sventure che lo prostrarono, straziarono, gonfiarono, spettinarono, raschiarono mentre scriveva quest'opera di tre righe... Tutti i presenti piangevano (*dal ridere – perfino Laloy e Auric*)...

Tutto a un tratto, senza preavviso, il signor X (tanto noto per la sua perspicacia) si alzò e dichiarò freddamente: « Abbasso Satie! »...

L'effetto fu sensazionale... Sì...

Troppo civettuolo: Il signor Omogeneo Auric (*così omologo, così omelette*) fa arricciare e ondulare (*con dei ferruzzi minuscoli, vi prego di notare*) il pelo che ha nella mano...*

È proprio un'idea da « omogeneo », da « omologo » e da « omelette »...**

A TAVOLA

Personalmente ho sempre nutrito per l'*Arte Culinaria* una viva ammirazione, ammirazione per nulla mitigata. I « *piaceri della tavola* » non mi dispiacciono affatto – anzi; e provo per la « *tavola* » un senso di rispetto – e anche di più.

* « *Avoir un poil dans la main* » è un modo di dire corrente per definire un pigro [*N.d.T.*].

** Traduzione libera, cfr. E. Satie, 1977, p. 33 [*N.d.T.*].

Che sia rotonda o quadrata, mi appare « *cultuale* » e mi impressiona come un vasto altare.* Sì.

Secondo me, mangiare è un compito – un compito piacevole – un compito delle vacanze, beninteso; e tengo ad assolverlo con una precisione e un'attenzione solerti.

Dotato come sono di un buon appetito, mangio per me stesso, ma senza egoismo, senza bestialità. In altre parole, « *mi comporto meglio a tavola che a cavallo* », – benché sia un discreto cavallerizzo.

Ma questa è un'altra storia, come fa rilevare così opportunamente il sig. Kipling.

Nei pranzi, la parte che interpreto ha la sua importanza: sono *commensale* come altri, a teatro, son *spettatori*. Sì... Lo spettatore ha un ruolo ben preciso: ascolta e vede; il commensale, invece, mangia e beve. Insomma è la stessa cosa – malgrado la disparità apparente tra queste due funzioni. Sì.

I piatti nei quali sono stati prodigati un calcolato virtuosismo, una scienza accorta non sono quelli che attirano di più la mia attenzione « gustatrice ». In Arte mi piace la semplicità; lo stesso in cucina. Plaudo più volentieri a un arrosto ben cotto che alla raffinata elaborazione di carni dissimulate sotto i sapienti belletti di un maestro della salsa – se avete la bontà di consentirmi quest'immagine.

Ma questa è un'altra storia.

Tra i miei ricordi di *commensale*, non posso dimenticare le piacevoli colazioni fatte, durante un certo numero d'anni, a casa del mio vecchio amico Debussy, al tempo in cui abitava in rue Cardinet. Ho

* Nell'originale, l'assonanza tra *autel* = « altare » e *hôtel*, consente a questo punto una divagazione tra parentesi, che siamo stati costretti a sopprimere nella nostra traduzione: « *elle... m'impressionne comme un grand autel (même "Terminus" ou "Continental", si j'ose dire). Oui.* » [*N.d.T.*].

sempre in mente il ricordo di questi simpatici pranzetti.

Le uova e le cotolette di montone facevano le spese di quegli amichevoli incontri. Ma che uova e che cotolette!... Mi lecco le guance – interiormente, si capisce.

Debussy – che le preparava lui stesso, quelle uova, quelle cotolette – possedeva il segreto (*il segreto più assoluto*) di quei manicaretti. Il tutto era deliziosamente innaffiato con uno squisito bordeaux bianco i cui effetti erano commoventi e disponevano nel modo migliore alle gioie dell'amicizia e del sapersi lontani dagli « *Ultrabovini* », dalle « *Vecchie Mummie* » e altri « *Tromboni* » – codesti flagelli dell'Umanità e della « povera gente ».

Ma anche questa è un'altra storia.

OFFICE DELLA SERVITÙ

BENSERVITO: ...Non tutti gli animali sono domestici di eguale nomea (*lo dice il Leone*)

GREMBIULI: ...Il *Congrès de Paris* non è una riunione di domestici (*lo dice il « suddetto »*)

SERVILISMO: ...Il signor Ozenfant non è responsabile degli atti dei suoi domestici (*Congrès de Paris*)

LIVREA: ...Il signor André Breton non è un domestico del signor Ozenfant (*lo dice lui*)

QUALE IL PADRONE TALE IL DOMESTICO: ...Un buon domestico deve essere piatto – o perlomeno appiattito (*Congrès de Paris*)

VECCHIO SERVITORE: ...Il signor Ozvieillard è un buon « *Maître* » dei suoi domestici – nonché della Pittura (*lo dice il signor Jeanneret*)

CERCASI: ...Giovane domestico per *lacerare* un altro *Quadro* dello *Stesso Pittore* dell'altra volta (*L'Esprit Nouveau*)

Il Maître d'Hôtel
Erik Satie

LE VISITE AI LIBRI

Vendere, comprare libri ...che bella cosa dev'essere e che piacere è per me andare a trovare le mie amiche libraie Adrienne Monnier e Sylvia Beach!

La prima di queste care amiche ha fondato la sua casa durante la guerra (la Grande Guerra); la seconda ha aperto la sua due anni fa, sotto la protezione del magnifico Shakespeare. Ai miei occhi, sono un modello di coraggio. Spesso, vado a fargli – passando di lì (e ci resto delle ore!) – un « salutino di cinque minuti ». Questo mi ricorda la deliziosa libreria del mio caro amico Bailly, in rue de la Chaussée d'Antin (Librairie de l'Art Indépendant).

Lontano ricordo, questo, ma così dolce da accarezzare mentalmente.

Sì, proprio una deliziosa libreria, la Librairie de l'Art Indépendant.

Insieme alla « giovane letteratura » di quel tempo, alcuni musicisti vi venivano a scambiare quattro chiacchiere amichevoli: Debussy, Chausson – tra gli altri. Eravamo sicuri di trovare l'accoglienza più premurosa possibile; e mai dimenticherò quest'intima casa del libro, né si cancellerà mai in me l'immagine di quella brava persona che era il « buon Bailly ».

Ecco perché quando il mio amico Pierre Trémois

mi annunciò che avrebbe aperto una libreria, saltai di gioia – mettendomi quasi a scalpitare. Fu una buona notizia per me – un'ottima notizia, davvero; e intravidi subito le mille delizie che avrei goduto, delizie tra le quali la possibilità di indugiare fantasticando aveva una parte notevole.

Una libreria non è, in certo modo, un Tempio della Fantasticheria? e poi io penso proprio che un « insieme » di libri disponga particolarmente a frequentare questa « zona » dell'Inconscio, che favorisca la sua rivelazione, perlomeno.

Che strano fascino! Non indugiamo forse davanti alle bancarelle di libri usati, con qualunque tempo, nelle posizioni più scomode, i piedi a bagno dentro una pozzanghera, il vento negli occhi?

Che importa? Ci sono dei libri davanti a noi; ci invitano a distenderci, accarezzandoli con le dita e con lo sguardo, ad abbandonarci a loro, beatamente dimentichi di noi stessi, e a disprezzare i legami meschini che ci tengono avvinti alla decrepita Miseria Umana.

Il mio amico Pierre Trémois ama i libri; ne conosce i meriti, e sa apprezzarne, al giusto valore, le specifiche qualità. Risolutamente imparziale, dispensa il suo affetto tanto ai vecchi libri quanto ai giovanissimi, appena usciti; e sarà una guida puntuale per l'amatore che vorrà consultarlo.

La sua casa sarà ombrosa e fresca, calda ed intima – secondo le stagioni; rievocherà il Passato e farà presagire l'Avvenire.

« Mio caro Trémois, verrò spesso da lei » gli dissi.

Ci sono diverse maniere di leggere:... per sé, per gli altri – o, perlomeno, per un altro.

La lettura « per se stessi » è interiore, tutto quel che c'è di più interiore; mentre la lettura « per gli altri » – o per un altro – che (di solito) si effettua ad alta voce, è esteriore – quel che ci può essere di più esteriore.

Leggere per se stessi è un gioco: nessun'arte vi va prodigata. Com'è difficile, invece, la lettura ad alta voce. Esaminiamo quest'ultima, interessante categoria, se non vi spiace.

Poche persone sanno leggere ad alta voce: è un'arte, infatti. Tra parentesi, io mi sono sempre chiesto come leggerà il lettore della Comédie-Française. Quanto deve leggere bene, quella cara persona! Prodigiosamente, siamo intesi. Ma,... leggerà ad alta voce? Il problema è tutto qui.

Dapprincipio il lettore ad alta voce farà bene a limitarsi ad un solo ascoltatore – meglio se un po' sordo – leggermente duro d'orecchio, perlomeno. Ci guadagnerà in audacia – in una tal qual « faccia tosta », e la sua sicurezza aumenterà di fronte a quest'ascoltatore « neutro » e inferiore.

In questo caso, il buon lettore tende a non intimorire l'unico ascoltatore di cui dispone. Lo incoraggia, gli parla gentilmente, senza durezza, vantandogli l'opera che sta per leggergli. Con notevole sangue freddo, prepara il suo avversario con una sorta di *coup du Père François* * – un ottimo Padre, costui.

Consiglierei di non leggere ad alta voce un testo redatto in una lingua ignota all'ascoltatore. Non è di buon gusto e l'effetto è nullo.

* *Coup du Père François*: colpo tirato a tradimento [*N.d.T.*].

Dopo qualche esercizio effettuato davanti a un solo ascoltatore, il lettore ad alta voce potrà cercarsi un uditorio più numeroso. Se è dotato, riuscirà – in poco tempo – a farsi ascoltare da parecchie migliaia di ascoltatori. È solo una questione di volume – di volume di voce, naturalmente.

EDIZIONE

Gli scrittori musicisti non hanno gli stessi vantaggi degli scrittori letterati per quel che riguarda la pubblicazione delle loro opere.

L'edizione letteraria appare più brillante, più logica, più « vera » dell'edizione musicale sua vicina. Sì.

L'opera letteraria si presenta meglio; dispone di una serie di attrattive immediate che le conferiscono una fisionomia; il suo valore, nella maggior parte dei casi, tende all'aumento, al « plusvalore », alla « rarità ».

In poche parole, il libro è un oggetto « reale » – una sorta di gioiello, comparabile a un'opera d'arte. È completo.

La pubblicazione musicale, invece, non ha nessuna di queste preziose parvenze; assomiglia al manuale scolastico, di cui è in qualche sorta un parente – un parente povero.

Citerò Alberic Magnard, che pubblicò un gran numero di notevoli opere, dando loro un aspetto di « atlante ». Vi prego di notare che non lo critico affatto per questo. Il suo esempio – che risponde a una « volontà deliberata » da parte sua – prova quanto poca importanza egli desse all'« esteriorizzazione » del suo pensiero sul pentagramma, e mette in rilievo la differenza che separa una pubblicazione letteraria da una pubblicazione musicale.

Non è questo il solo punto di diversità. Quali sono gli altri? Il fatto, soprattutto, che libri e spartiti non sono fabbricati dalle stesse mani; pur essendo stampati tutti e due, non lo sono da gente dello stesso mestiere: l'opera letteraria è tipografata; quella musicale, incisa; contrariamente a quest'ultima, il libro ha, inoltre, uno splendido passato « storico ». I due tipi di pubblicazione non hanno la stessa « patina », giacché la variabilità della scrittura musicale nuoce alla « patina » delle opere di musica. Il tempo distrugge il significato dei loro « segni »: chiavi, alterazioni, eccetera: e la maggior parte delle partiture più antiche sono armonizzate soltanto con un basso continuo e cifrato – procedimento ingenuo codesto, che lascia troppo spazio alla « fantasia » interpretativa del lettore; il libro costituisce così una vera e propria traduzione – che rischia di tradire le intenzioni creative del compositore. Sì.

Di conseguenza, le edizioni originali delle opere di tutti i Maestri musicisti classici hanno, per così dire, perduto il loro interesse « pratico ». Non sono ricercate.

In Musica, più un'edizione è recente e maggiori sono le probabilità che sia « ben fatta ». Solo così essa può servire utilmente l'interpretazione e orientarla.

Temo che la Musica non avrà mai le stesse qualità di « edizione » della Letteratura. Se potesse valersi di mezzi tipografici, troverebbe probabilmente tutt'altre forme di rappresentazione.

È indubbio, comunque, che l'incisione l'appesantisce fisicamente.

L'avvenire deciderà. Sì.

Poveri musicisti! Tutto non è roseo, per loro, su questa Terra – vera e propria Valle di Lacrime, malgrado la sua rotondità rotatoria.

Non passo mai nei pressi della sublime torre Saint-Jacques senza pensare a un vecchio letterato, che esercitava, nel Quattrocento, la professione di scrittore-calligrafo, professione che fu per lui redditizia, a quanto dicono. Intendo parlare di Nicolas Flamel, notabile parigino, confratello e benefattore della sua parrocchia, la chiesa di Saint-Jacques de la Boucherie (*demolita durante la Rivoluzione, questa chiesa, sita in rue des Arcis, fu iniziata nel XII secolo – a quanto ho potuto osservare senza dare nell'occhio*). *Sì*...

Ai nostri giorni, nelle vicinanze della suddetta e antica dimora di Dio (*dimora di cui ho parlato poco fa*), due strade rievocano il ricordo di Pernelle, sua moglie, e il suo proprio, quello di Flamel: – strade costruite al posto delle antiche case della rue des Cinq-Diamants et della vecchia rue de Marivaux (*Mariveau, secondo la pianta Turgot*).

Come vi sarà facile immaginare, non ho conosciuto personalmente Nicolas Flamel – per diverse ragioni; ma il suo ricordo mi è sempre riuscito simpatico. La sua fama di stregone non mi disturba per così dire affatto, giacché solletica la mia curiosità – e l'eccita (*nei limiti delle buone convenienze, beninteso*). Sì.

Ignoro i testi da lui trascritti. So che era una persona stimabile, e che diede numerose, e cospicue, prove di munificenza; ed è proprio questa munificenza a far supporre che egli possedesse un ingente patrimonio, benché la voce pubblica gli attribuisse il potere di fabbricare l'oro – colato o meno (*secondo le sue preferenze personali*).

A quanto dice Dulaure, nella sua *Histoire de Paris*, Nicolas Flamel amava comporre i testi delle iscrizioni che pubblicava lui stesso sui muri. Ne metteva dappertutto; e i resti della sua casa (*anno 1407*) – in

rue de Montmorency, all'angolo della rue Saint-Martin – ne sono completamente ricoperti. Sì.

Potete constatarlo con i vostri occhi.

Come poeta, Flamel non è molto famoso – tuttavia lo stesso Dulaure, nella sua *Histoire de Paris*, cita i due versi (?) seguenti:

De terre suis venu et en terre retorne,
L'âme, rends à toi J.H.S. qui les péchiés pardonne.

Quest'ultimo verso (?) è notevole per la sua estrema lunghezza. In ogni caso, è uno dei più lunghi che esistano. È senz'altro un verso da stregone o da calligrafo. Sono lieto di conoscerlo.

Dulaure precisa che, al di sotto, era inciso un cadavere, il che non è poi tanto allegro – vi pare?

BUONA EDUCAZIONE

I membri dell'Institut hanno ricevuto tutti un'ottima educazione: sono tutti compìti e affabili.

All'epoca della Preistoria, gli innovatori non erano certo visti meglio di oggi. Alphonse Karr ci ha raccontato i fastidi avuti... nei tempi dei tempi, negli antichissimi tempi... da quello scienziato primitivo che osò proporre di contare fino a venti, servendosi delle dita dei piedi. Pensate un po'... un rivoluzionario!

Figuriamoci le difficoltà che ha dovuto superare il primo uomo che ha osato scendere le scale. Che occasione di motteggi per i suoi amici!... Come sghignazzavano tutti, roba da tenersi la pancia... Un « *venditore di fumo* »!

E la sorpresa generale alla vista della prima Signora che si adornò di una collana di teste bovine?... Civettona, va!... Tutto fa pensare invece che il primo barattolo di marmellata sia stato misteriosamente scoperto

da un bambino. I genitori appresero l'evento solo dopo che il barattolo era stato vuotato, naturalmente. « Non ci sono più bambini » dissero.

I bambini amano le cose nuove. Solo all'età della ragione perdono il gusto della novità. Detestano d'istinto le « *vecchie idee* »: sentono che sono proprio quelle che gli faranno « *venire la barba* » in futuro, quando saranno in possesso di tutta la loro « *intelligenza* ». Fin da piccolo, il bambino osserva l'Uomo e lo « *conosce* ». Credete pure che non gli ci vuole molto per capire con che razza di « *tanghero* » ha a che fare.

« Che becero » dice tra sé e sé.

Per fortuna dura poco.

L'Uomo – questo fratello superiore degli animali – è l'educatore naturale del Bambino. È lui che insegna al suo giovane allievo la maniera di comportarsi bene a Tavola, nel Mondo e alle Corse; gli indica i vari « trucchi » per riuscire nella Vita terrestre ed in quella celeste – « trucchi » uno più onesto dell'altro, naturalmente – giacché l'Uomo di cui stiamo parlando è l'Onestà in persona – ovviamente, anche quando è una canaglia... ...consapevole, o inconsapevole.

Siamo stati tutti educati così (benissimo). L'Uomo della Musica, l'Uomo delle Lettere, l'Uomo della Legge (nonché i loro colleghi) ci hanno insegnato a pensare come loro, a vedere come loro, a sentire come loro. Sono i nostri « papà » morali – e anche immorali. Il ruolo della Madre (la sposa dell'Uomo) è molto più secondario. Per l'Uomo, lei rimane l'Eterna Bambina.

Fatto curioso, la Madre non è mai chiamata a esprimere il proprio parere sull'educazione che potrebbero ricevere i suoi figli. Solo l'uomo ha il potere di decidere, e decide magistralmente, superiormente, luminosamente. Mettiamoci bene in testa che l'uomo

sarà sempre lui il padre – il Reverendo Padre – la Paternità.

Che le gentili Signore si rassegnino: non saranno mai paterne. Giorni fa, congratulandomi con una puerpera, le ho detto: « Sì, la maternità è una gran bella cosa, ma vorrà mettere quando sarà madre di una madre?...* Sarà ancora più bello ».

È una consolazione, vero?

IGOR STRAWINSKY **

Ho sempre detto – e lo ripeterò molte volte, anche dopo morto – che non c'è Verità in Arte (una Verità unica, s'intende).

La Verità di Chopin – prodigioso creatore – non è la stessa di Mozart, questo splendido musicista, la cui « *scrittura* » è un incanto perenne; così come la Verità di Gluck non è quella di Pergolesi e la Verità di Liszt non è quella di Haydn – ed è un bene, tutto sommato, che sia così.

Se una Verità artistica esiste, dove comincia? Chi è il Maestro che la possiede tutt'intera? Sarà Palestrina? Sarà Bach? Sarà Wagner?

Sostenere che c'è una Verità in Arte mi fa lo stesso effetto che se sentissi dichiarare che esiste una locomotiva-Verità, un'Abitazione-Verità, un Aereo-Verità, un Imperatore-Verità, un Mendicante-Verità, ecc.; e nessuno si sogna di esporre – perlomeno in pubblico – una tesi del genere (per pudore, forse, o per semplice buonsenso), giacché non si deve confondere un « tipo » – per *autentico* e *reale* che sia – con la Verità.

* Nell'originale: *grand'mere*, ossia « nonna » [*N.d.T.*].

** Rispettiamo qui la grafia adottata da Satie, *Strawinsky*, mentre ci siamo attenuti, nelle note, a quella oggi corrente, *Stravinsky*. Nel caso di Peladan, invece, abbiamo adottato dovunque la grafia senza accenti da Peladan stesso preferita [*N.d.T.*].

Eppure i Critici specializzati nelle varie Arti sono piuttosto inclini a presentare al pubblico delle Idee-Verità che essi difendono con tutta l'autorità del loro magnifico sapere e della loro autorizzata competenza.

Non lo fanno per partito preso, ne sono convinto, però lo fanno lo stesso – e da parecchi secoli anche, queste brave persone (dandosi il cambio, naturalmente): sarà una questione di abitudine, forse.

Questi signori mi consentano, amichevolmente, di non essere del loro parere: mi concedano il diritto di non condividere la loro opinione in proposito.

Ragion per cui non mi stancherò mai di ripetere – giorno e notte: « Non c'è Verità in Arte ».

Il mio illustre amico Igor Strawinsky – di cui ora vi parlerò – è la prova vivente di quanto affermo; ed anche l'esempio più pertinente, più concreto, più preciso.

Igor Strawinsky è nato a Oranienbaum – vicino a Pietrogrado – il 5 (18) * giugno 1882. Suo padre faceva parte della compagnia del Teatro Maria, come cantante d'opera; – e, benché avesse intuito le disposizioni musicali del figlio, aveva preferito destinarlo ad uno degli svariati e misteriosi incarichi, cui conduce lo studio della Giurisprudenza.

Ci mancò poco che il mio caro Strawinsky diventasse un giudice! – o qualcosa del genere. Sì...

Per fortuna, a ventidue anni, Igor Strawinsky si imbatté in Rimsky-Korsakow, il quale, colpito dalle qualità che intravedeva nel giovane, desiderò fare di lui un suo allievo e lo sottrasse quindi allo studio delle Leggi umane e inumane – e perfino sovrumane.

Questo gesto mi rende Rimsky molto simpatico e

* Satie fa qui allusione all'attuale differenza di tredici giorni tra il calendario giuliano e il calendario gregoriano. Poiché questa differenza aumenta di un giorno ogni secolo, lo stesso Stravinsky ha fatto notare che, di conseguenza, lui « nascerà *dopo* il suo nipotino tra 23.360 secoli ». Questa relatività cronologica ha senz'altro divertito Satie (p. 196) [*N.d.T.*].

mi aiuta un po' a dimenticare i « misfatti » di cui egli si è reso colpevole nei confronti di Mussorgsky, l'autore di *Shéhérazade* (si pensi alle inconcepibili « correzioni » (?) da lui apportate allo spartito di *Boris Godunov*. Questo caro uomo era, infatti, estremamente « pedante »). Devo dire che Strawinsky ha conservato un ottimo ricordo del suo Maestro, e che ne parla sempre con grande affetto e filiale riconoscenza.

Ben presto, – quasi all'improvviso – Igor Strawinsky si rivelò per quel che era, mostrandosi degno delle lezioni impartite dal buon Rimsky – che, poi, non era un cattivo uomo malgrado la sua pedanteria.

Comunque, ecco qui una nota bibliografica che darà l'idea della vastità dell'opera del mio glorioso amico: *Sinfonia* in mi bemolle (1905-07); *Le Faune et la Bergère*, suite per canto e orchestra (1907); *Scherzo Fantastique*, per orchestra (1907-08); *Feu d'artifice*, per orchestra (1908); *Chant funèbre sur la mort de Rimsky-Korsakow* (1908); *Quatre Études pour piano* (1908); *Deux Mélodies* (Gorodetzsky, 1908); *L'Oiseau de Feu*, fiaba danzata (1909-10); *Suite de « L'Oiseau de Feu »*, per orchestra; *Berceuse de « L'Oiseau de Feu »* per piccola orchestra; *Berceuse* e *Final de « L'Oiseau de Feu »* per piccola orchestra; *Deux Mélodies* (Verlaine-1910); *Petrouchka*, scene burlesche in quattro quadri (1910-11); Suite di *Petrouchka* per orchestra; *Deux Mélodies* (Balmont-1911); *Le Roi des Étoiles* (Balmont – coro maschile con orchestra – 1911); *Le Sacre du Printemps*, quadri della Russia pagana (1911-13); *Trois Mélodies de la Lyrique japonaise*, per voce femminile e nove strumenti (fiati, piano e archi – 1912); *Souvenir de ma jeunesse*, tre melodie infantili per canto e pianoforte (1913); *Le Rossignol*, opera in tre atti (1909-14); *Le Chant du Rossignol*, poema sinfonico dal secondo e terzo atto dell'opera *« Le Rossignol »* (1917); *Trois Pièces faciles*, per pianoforte a quattro mani (*mano sinistra facile* – 1915); *Cinq Pièces faciles*, per pianoforte a

quattro mani (*mano destra facile* – 1917); *Berceuses du Chat,* suite cantata per una voce di donne * e tre clarinetti (*versione francese di C.F. Ramuz* – 1915-16); *Pribaoutki,* canzoni amene per una voce e otto strumenti (*versione francese di C.F. Ramuz* – 1914); *Renard,* racconto burlesco in un atto per quattro voci maschili e orchestra (*versione francese di C.F. Ramuz,* 1916-17); *Étude pour Pianola* (1917); *Trois Histoires pour enfants,* canzoni e pianoforte (1917); *Chants russes,* canzoni e pianoforte (1917); *Les Noces villageoises,* scene russe in 2 parti con canto e musica (*versione francese di C.F. Ramuz* – 1917); *Mavra,* opera lirica data, or è poco, al Théâtre de l'Opéra de Paris, dai « Ballets Russes ».

Desidero presentarvi ora – in tutta la sua essenza – l'opera che vi ho esposto qui nella sua estensione. Ma devo prima lealmente avvertirvi che non mi abbandonerò alla minima critica, contentandomi, invece, di fare una sorta di descrizione dello splendido e fiabesco talento prodigato in quest'opera.

Una delle caratteristiche della Musica di Strawinsky è la « trasparenza » sonora. È una qualità, codesta, che si ritrova sempre nei Maestri puri, che mai lasciano « residui » nella loro Sonorità – residui che troverete sempre, invece, nella « materia musicale » dei compositori Impressionisti, e perfino in quella di certi musicisti Romantici, purtroppo!

Palestrina, invece, ci fa « sentire » questa « trasparenza » sonora; sapeva trattarla con grande padronanza e sembra sia stato lui, d'altronde, il primo importatore di quest'elemento nella Musica.

Lo squisito Mozart ne fece un uso così particolare che non si capisce come ci sia riuscito. Si rimane sconcertati di fronte a tanta maestria, di fronte a una così

* In una nota per il tipografo, Satie ha precisato a questo punto: « mettere donne al plurale » [*N.d.T.*].

sottile « penetrazione » del suono, di fronte a una lucidità fonica tanto calma, tanto perfetta.

Qualunque opera di Strawinsky si ascolti, non si può che essere colpiti dalla nitidezza con cui si percepisce la « trasparenza » vibratoria di cui vi sto parlando. *Le Sacre du Printemps* ne è tutto pervaso; e forse è proprio in questa composizione che essa si manifesta con più forza, nel modo più convincente – ve ne sentirete prodigiosamente imbevuti, impregnati in modo davvero singolare.

Pur sapendo che la Perfezione non è di questo Mondo, Strawinsky cerca continuamente di captarla, di farla sua. Coscienzioso al massimo, se è vero che si dimostra meticoloso ed esigente con gli svariati interpreti delle sue opere, è il primo a dare un esempio di accuratezza. È estremamente istruttivo osservarlo durante le prove perché sa quel che vuole e conosce a fondo i mezzi di cui dispone.

Grazie al suo inaudito « dinamismo », scuote le masse, risveglia il pubblico dalla sua apatia. E con quale oculatezza sa servirsi di questo « dinamismo », con quale precisione – e senza pedanteria, soprattutto! e quanto colore in questo caos volontario!

Nell'uso della « dissonanza », in particolare, Strawinsky ci fa vedere tutta la ricchezza del suo Potere musicale. Qui davvero si rivela, procurandoci uno sconfinato rapimento intellettuale. Che mirabile Mago!

Per lui la « dissonanza » è un mezzo di « pressione », e se ne serve quindi per « far leva » sulla sensibilità del conoscitore.

La sua « dissonanza » non ha nulla di ostico: al contrario, è « fluida » e smagliante, e ha sempre una sua utilità, nella presentazione dell'opera.

La sua maniera di orchestrare è nuova e audace. Non è mai « sfumato », evita i « vuoti d'orchestra » e

le « nebbie » – le quali sono altrettanto fatali ai musicisti che ai navigatori – e va diritto nella direzione voluta.

Si noti che l'orchestrazione di Strawinsky è il risultato di una strumentazione appropriata e ben concepita. Tutta la sua « orchestra » è costruita a partire dal timbro strumentale. Non c'è mai nulla di casuale, vi dico. Dove avrà mai attinto la sua straordinaria « Verità »?

Si ammiri in lui prima di tutto il senso della logica, applicato con sicurezza ed energia; nessuno, come lui, ha composto con tanta mirabile potenza, con una così totale padronanza, con una tanto tenace volontà.

Sarei degno del mio proprio biasimo se non vi citassi il seguente passo, dovuto alla penna di Ernest Ansermet (« Revue Musicale », 21 luglio 1921): « Strawinsky non ha mai parlato con nessuno dei sacrifici cui l'ha costretto l'evoluzione della sua opera: sacrifici di abitudini musicali, di giuramenti di fedeltà prestati un tempo a forme dilette, sacrifici di tranquille oasi conquistate, e di facili sentieri intravisti. Quest'evoluzione non l'ha compiuta di proposito, ma costretto dalla logica implacabile della sua virtù creativa. Il punto d'arrivo di quest'evoluzione è un innesto sulla barbarie, ma, da qualunque punto di vista si consideri un simile innesto, esso non appare forse giustificato? ».

Amo e ammiro Strawinsky perché scorgo in lui il Liberatore. Più di chiunque altro, infatti, egli ha liberato il « Pensiero Musicale » contemporaneo – che ne aveva il più grande bisogno, poveretto.

Sono felice di poter fare una simile constatazione, io che ho tanto sofferto dell'oppressione wagneriana – quella dei wagneriani, intendo dire. A quel tempo, infatti, il genio di Wagner era miseramente venerato da una folla di pecoroni, capeggiata dalla Mediocrità e dall'Ignoranza riunite.

Potete capire dunque come fosse difficile essere wagneriani! – anche per scherzo: bastava dire ad alta voce: « Oh!... Oh!... Com'è bello! » per essere preso per un conoscitore... o per un imbecille.

Mi capitava tutti i giorni di vedere sbeffeggiare Franck, considerato non-esistente; Chabrier continuava a essere incompreso e trattato come un dilettante. La dittatura Wagner era la sola imperante e dominava, in modo detestabile, il Gusto generale. Che epoca di desolazione! Perfino i grandi Classici apparivano annichiliti.

Per lunghi anni, abbiamo subìto la denigrazione della Poesia cosiddetta « decadente », in nome di Victor Hugo, da parte di fazioni letterarie appartenenti al Basso Romanticismo delle Lettere; ci siamo sorbiti tutte le amarezze, abbiamo patito tutte le vessazioni, sofferto tutte le pene che furono l'appannaggio di Baudelaire, Verlaine, Mallarmé e tanti altri.

Oggi qualcosa è cambiato: un lieto sole illumina il fondo della nostra anima....

Chi sono io, non lo so, ma quel che so, invece, con sicurezza, è che il compositore di cui vi ho parlato è uno dei più grandi musicisti che siano mai esistiti.

Acclamato sia il nome di Strawinsky!

CLAUDE DEBUSSY

Tra i più grandi musicisti dei tempi moderni, Debussy è uno dei pochi che hanno esercitato un'influenza così sorprendentemente immediata, così immediatamente profonda.

Il suo ingresso nell'Arena musicale – se così posso esprimermi – fu un evento piuttosto spiacevole per alcuni e lietissimo, invece, per altri. Questi « altri » rappresentavano, a quel tempo, un'infima minoranza,

mentre gli « alcuni » formavano un'enorme massa – viscosa e melmosa da non dirsi.

Come sempre (*secondo un'usanza imperitura*) l'opinione dell'« infima minoranza » trionfò su quella dell'« enorme massa », la quale non poté che agglutinarsi e impantanarsi nella sua propria ottusità. Povera, cara e buona « *Enorme Massa* »!... Ancora una volta, si è energicamente ficcata un dito nell'occhio – per principio, vero? e per una forma di cocciutaggine.

Ebbi il piacere di assistere allo schiudersi dell'*uovo* Debussy da una poltrona di prima fila. Quest'evento data appena da ieri, eppure ad alcuni sembra già vecchio; da quest'uovo, dischiusosi così brillantemente, sono uscite delle idee, dei princìpi, il cui scintillio, a detta di alcuni, sarebbe già sul punto di offuscarsi, ragion per cui sopporterebbero ormai meno bene il contatto con luci più vive... Le cose, oggi, evolvono rapidamente, infatti.

Quest'ipotesi è inaccettabile; non pensate comunque che essa costituirebbe, se trattata qui, una critica o un qualsivoglia tentativo di diminuire le qualità musicali e artistiche di Debussy: – no. È soltanto una constatazione dell'indebolimento del Potere morale e intellettuale di *tutta* un'Epoca, nient'altro; e non intende prendere di mira nessuna figura particolare.

Così come Debussy non ha certo fatto sparire Wagner dalla Memoria Universale, così nessun musicista riuscirà mai a cancellare il nome dell'autore di *Pelléas et Mélisande,* iscritto una volta per tutte dalla Gloria nello splendido e dovizioso albo d'oro della Musica.

La comparsa di un nuovo Genio, su questa Terra, provoca regolarmente « storie » a non finire; e non c'è più modo di sentire su di lui altro che interminabili « sproloqui ». Roba da mettersi le mani nei capelli!... In men che non si dica il povero « nuovo venuto » assume l'aspetto dell'Anticristo, dell'Angelo Stermina-

tore, del Pazzo furioso, a tal punto che quasi non osa più mettere il naso fuori di casa. In altre parole, gli si fa energicamente capire che non è il benvenuto e che ci guadagnerà a starsene zitto. Sì.

Notate che al tempo dei nostri bravi vecchi « nonnini » dell'Età della Pietra, i genii « nuovi venuti » non erano trattati meglio dei nostri oggidì, e non era raro vederli accogliere con un bel colpo di daga di silice in mezzo alle scapole... Non vi pare una maniera curiosa di ringraziare il Signore del suo « dono » gentile? Si ha un bel dire, ma è un po' dura da inghiottire, e poi non è mica carino.

Nemmeno Debussy è sfuggito a questi inconvenienti « *speciali* ». Non disponendo di alcun patrimonio, ha avuto una vita assai dura, e tanto più dura se si pensa che non aveva nulla del cinico né dell'anacoreta. È davvero un miracolo che sia riuscito a scrivere e a portare in fondo la sua opera; ed è il caso di stupirsi che ce l'abbia fatta.

Nato a Saint-Germain-en-Laye (Seine & Oise) il 22 agosto 1862, Debussy studiò musica al Conservatorio Nazionale di Parigi. A quest'epoca il suddetto istituto si trovava ancora in rue du faubourg Poissonnière, luogo della sua fondazione (*alla fine del Settecento*): vasto edificio, privo di comodità e piuttosto brutto da vedere, una sorta di penitenziario senza nessun elemento piacevole all'esterno – né all'interno, del resto.

Nel 1884, il futuro autore del *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1893) vinceva il « Prix de Rome ». Tale ricompensa concludeva ufficialmente i suoi studi e lo mandava a fare un soggiorno nella Città Eterna. Per una bizzarria della sorte, commovente quanto imprevedibile, egli dovette al benevolo interessamento di Gounod questa corona accademica – *brevetto di origine dell'istruzione e certificato di qualità suprema*, come gli dicevo io amichevolmente.

Secondo il mio umile parere, lo sforzo compiuto per conquistarsi questo premio fu per Debussy una sventura irreparabile, che intaccò la parte migliore della sua persona, come un veleno tra i più perniciosi. Sì.

Per svariate persone – molto rispettabili, naturalmente – il « Prix de Rome » di Musica gode di quel prestigio che non è riconosciuto, invece, ai premiati delle altre categorie artistiche. Già da molto tempo in Pittura questo titolo non solo non ha nessuna importanza, ma costituisce casomai una distinzione negativa, per nulla consigliabile né ambita. Ho visto perfino della gente torcersi dal ridere di fronte a un « Prix de Rome » di Scultura, con gran stupore di quest'ultimo.

Come mai? Dipenderà dal fatto che la giuria che attribuisce questa ricompensa è composta, per la maggior parte, di tali incompetenti che il suo giudizio suona come una sentenza, una condanna, degradante quanto meritata. È doveroso dire che Debussy non menava alcun vanto di questo titolo bislacco. *L'Enfant prodigue* è l'opera con cui concorse per ottenerlo (*un editore parigino ha avuto l'idea, piuttosto infelice, di pubblicare questa cantata*).

Non è strano, però, che uno spirito così elevato – che biasimava l'insegnamento di Franck e del mio caro maestro d'Indy – desse credito a un insegnamento di Stato? Un insegnamento così fondamentalmente grossolano? Un insegnamento orientato verso la più detestabile volgarità?

Fisicamente, Debussy aveva preso dalla madre. Numerose fotografie hanno reso familiare la sua immagine. Di sana costituzione, fu colpito solo qualche anno prima di morire dalla terribile malattia che avrebbe finito per sottrarcelo.

Il suo carattere era, in fondo, attraente; i suoi accessi di malumore si limitavano a delle « esplosioni », che non lasciavano in lui la minima traccia di ranco-

re: non vi teneva il broncio, insomma, per la « sua propria » irascibilità – e questa manifestazione di ingenuo egoismo non mancava di seduzione, ve lo assicuro.

Fin dalla prima volta che lo vidi, mi sentii irresistibilmente attratto da lui e desiderai di vivergli sempre vicino. Per trent'anni ebbi la gioia di appagare questo desiderio. Ci capivamo al primo cenno, senza bisogno di spiegazioni complicate perché ci conoscevamo – da sempre, si sarebbe detto.

Ho assistito allo schiudersi della sua creatività. Il suo *Quatuor*, le *Chansons de Bilitis*, *Pelléas et Mélisande* nacquero per così dire, davanti ai miei occhi, e non potrò mai dimenticare l'emozione che mi ha procurato questa musica; ne assaporavo, deliziato, la « nebulosità », così nuova e preziosa a quel tempo.

E gli splendidi Pezzi per pianoforte acquisivano, sotto le sue dita, un'aura fiabesca, si illanguidivano e mormoravano con tenera malinconia.

Era molto sicuro di sé, troppo, secondo me. Questa sua sicurezza gli impediva la « *mobilità* » e la « *varietà* » dei punti di vista. Soffrivo nel constatarlo.

Avete letto *Consuelo*? La devota ammirazione di Haydn per Porpora mi suggeriva un'analoga devozione nei confronti del mio grande amico.

Mi piaceva anche sentirlo suonare Chopin – musicista che gli era molto caro. Nessuno l'ha suonato meglio di lui: sapeva analizzarlo e capirlo come pochi virtuosi sono in grado di fare.

Povero amico mio! E dire che, se fosse vissuto fino ad oggi, la vita – e i « debussysti » – si sarebbero presi la briga di seminare tra noi l'inimicizia: non percorrevamo più la stessa strada, il nostro orizzonte rispettivo si spostava di ora in ora. Quindi?...

La nostra così lunga intimità ne fu guastata senza rimedio.

La libertà di pensiero non sarà mai di questo Mon-

do, purtroppo! Certo posso capire senza troppa difficoltà che si nutra una preferenza, anche accentuata, per le proprie idee – quelle che appartengono a se stessi – e che le idee altrui appaiano lacunose, prive sostanzialmente di interesse e degne solo di essere soffocate. Questo modo di vedere è troppo umano perché io vi possa trovare da ridire: è comprensibile e rivela di per sé una mentalità che, per quanto possa apparire brutale e scortese, ha diritto alla considerazione generale. È così che agiscono di solito le persone faziose – senza il minimo imbarazzo, del resto. Sì.

Tuttavia come si fa ad accettare, senza scrollare il capo in tutte le direzioni, che degli intellettuali seri si servano di questa comoda, e inelegante, scappatoia? Me lo chiedo a voce bassa – di clarinetto-basso.

Eppure è proprio quel che ci capita di vedere tutti i giorni – o perlomeno un giorno sì e un giorno no. Ragion per cui mi dico: l'uomo – nostro simile – sarà forse insaziabile, poveretto?.... Vanitoso?.... Feroce?.... Mah!

Mi permetterò ora di trattare un punto particolare, oggetto di discussione per numerosi critici: il « debussysmo » teorico.

L'estetica di Debussy si riallaccia al simbolismo in molte sue opere: è impressionista se si considera l'insieme della sua opera. Chiedo scusa: non ne sono forse io, in certo qual modo, la causa? C'è chi lo dice.

Ed ecco la spiegazione:

Quando lo conobbi, agli inizi della nostra amicizia, lui era completamente impregnato di Mussorgsky e cercava, molto coscienziosamente, una strada che non si lasciava agevolmente trovare. Su questo punto mi trovavo in gran vantaggio rispetto a lui: i « Prix de Rome », o di qualunque altra città, non appesantivano il mio passo, dato che io non porto questo genere di premi in spalla né addosso: sono infatti un uomo

del tipo di Adamo (*del Paradiso*), il quale non ha mai vinto premi – doveva certo essere un pigro.

A quel tempo io componevo *Le Fils des Étoiles* – su un testo di Joséphin Peladan; e spiegavo a Debussy la necessità, per noi francesi, di liberarci dell'avventura Wagner, che non corrispondeva alle nostre aspirazioni naturali. E gli facevo notare che non ero affatto antiwagneriano, ma che dovevamo avere una musica nostra – senza crauti, se possibile.

Perché non servirci dunque dei modi di rappresentazione indicatici da Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, eccetera? Perché non trasporre musicalmente tali mezzi? Niente di più semplice. Non sono forse delle espressioni?

Lì si sarebbe trovata materia per un avvio propizio a esperienze feconde di risultati pressoché ineccepibili – e proficui perfino...

Chi poteva mostrargli degli esempi? suggerirgli delle soluzioni? indicargli il terreno da sondare? fornirgli dei reperti?... Chi?...

Non voglio rispondere: non mi interessa più.

Estinguendosi, le generazioni perdono inevitabilmente la loro azione « vivificante ». Acquistano in compenso altre virtù, ma, da quando son scomparsi i nostri cari nonnini della Preistoria – nonnini di cui vi parlavo poco fa, la mente umana non è cambiata: la si ritrova sempre nello stesso posto che si è scelta al suo arrivo quaggiù: ...nel cranio dell'uomo – e della donna.

L'Origine dei Satie
risale probabilmente ai tempi più remoti. Sì... Su quest'argomento non ho nulla da confermare né da infirmare, del resto.

Suppongo, tuttavia, che la suddetta famiglia non appartenesse alla Nobiltà (*nemmeno a quella del Papa*) e che i suoi membri si assoggettassero di buon grado alle *corvées*, che rappresentavano, un tempo, un onore e un piacere (*per il buon feudatario che le ordinava, s'intende*). Sì.

Quel che fecero i Satie durante la Guerra dei Cent'anni, lo ignoro; non dispongo di alcuna informazione neppure sulla loro posizione, né sull'entità della loro partecipazione, in quella dei Trent'anni (*una delle nostre guerre più belle*).

La memoria dei miei antenati riposi in pace. Sì...

Sorvoliamo. Ritornerò sull'argomento.

Per venire a me, sono nato a Honfleur (*Calvados*), circoscrizione di Pont-l'Évêque, il 17 maggio 1866... Eccomi dunque quinquagenario, un titolo, questo, che ne vale un altro.

Honfleur è una piccola città, innaffiata in modo simultaneo – e anche complice – dai poetici flutti della Senna e da quelli, tumultuosi, della Manica. I suoi abitanti (*honfleuresi*) sono molto cortesi e simpatici. Sì...

Restai in codesta città fino all'età di dodici anni (1878), e venni a stabilirmi a Parigi.... Ebbi un'infanzia e un'adolescenza qualsiasi, prive di particolarità degne di figurare in scritti seri. Ragion per cui non ne parlerò.

Sorvoliamo. Ritornerò sull'argomento.

Brucio dalla voglia di darvi i miei connotati (*elenco delle mie caratteristiche fisiche, quelle, naturalmente, di cui posso parlare senza mancare alle buone conve-*

nienze). Capelli e sopracciglia castano scuro; occhi grigi (*pomellati, probabilmente*); fronte coperta; naso lungo; bocca media; mento pronunciato; volto ovale. Statura: 1 m. 67.

Questo cartellino segnaletico data dal 1887, epoca del mio volontariato al 33° reggimento di fanteria ad Arras (*Pas de Calais*). Oggi non potrebbe servirmi.

Mi scuso di non mostrarvi le mie impronte digitali (delle dita). Sì. Non le ho con me, e queste riproduzioni speciali non sono belle da vedere (*somigliano a Vuillermoz e Laloy, messi insieme*).

Sorvoliamo. Ritornerò sull'argomento.

Dopo un'adolescenza piuttosto breve, divenni un giovane normalmente potabile, ma niente di più. Fu in questa fase della mia vita che cominciai a pensare e a scrivere musica. Sì.

Brutta idea!... pessima idea!...

Difatti, diedi prova ben presto di un'originalità (*originale*) spiacevole, inopportuna, anti-francese, contro natura, e via dicendo.

Allora la vita mi divenne così intollerabile, che risolsi di ritirarmi nelle mie terre e di trascorrere i miei giorni in una torre d'avorio – o di un altro metallo (*metallica*).

Presi gusto così alla misantropia; coltivai l'ipocondria e divenni il più melanconico degli esseri umani. Facevo pena a vedersi – anche con un occhialino d'oro bollato. Sì.

E tutto ciò mi è successo per colpa della Musica. Quest'arte mi ha fatto più male che bene: mi ha inimicato diverse persone di qualità, molto rispettabili, più che distinte, del tutto « ammodo ».

Sorvoliamo. Ritornerò sull'argomento.

Personalmente non sono né buono né cattivo. Oscillo, per così dire. Ragion per cui non ho mai fatto del male a nessuno – e nemmeno del bene, perdipiù.

Eppure ho molti nemici – dei fedeli nemici, natu-

ralmente. Come mai? Dipende dal fatto che la maggior parte di costoro non mi conosce, oppure mi conosce solo di seconda mano, per sentito dire (*delle menzogne più che mendaci*), insomma.

L'uomo non può essere perfetto. Non ce l'ho affatto con loro, che sono i primi a subire il danno della loro incoscienza e mancanza di perspicacia... Poveretti!...

Ragion per cui li compiango.

Sorvoliamo. Ritornerò sull'argomento.

RECESSI DELLA MIA VITA [2]

Spesso rimpiango di essere venuto personalmente nel mondo di quaggiù; non che io provi odio per il mondo. No... Io amo il mondo, il bel mondo – e anche il demi-monde, dato che sono io stesso una specie di demi-mondain.

Ma che mai sarò venuto a fare su questa Terra così terrestre e così terrosa?

Avrò dei doveri da compiere? Sono venuto per assolvere una missione – per fare una commissione?...

Mi ci han mandato per divertirmi... per distrarmi un pochino?... per dimenticare le miserie di un aldilà di cui non mi ricordo più? Non sarò mica importuno?

Che cosa rispondere a tutte queste domande?

Credendo di far bene, poco dopo essere arrivato quaggiù, mi misi a suonare qualche motivo musicale che mi ero inventato da solo...

Tutti i miei fastidi nascono di qui...

[CONFERENZE]

ELOGIO DEI CRITICI

Non è il caso che mi ha spinto a scegliere quest'argomento. È la riconoscenza, giacché io sono tanto riconoscente quanto riconoscibile.

L'anno scorso, ho fatto numerose conferenze su « L'Intelligenza e la Musicalità degli Animali ».

Oggi vi parlerò de « L'Intelligenza e la Musicalità dei Critici ». È quasi lo stesso tema, con qualche variante, si capisce.

Alcuni miei amici mi hanno fatto notare che era un soggetto ingrato. Perché ingrato? Non vi è traccia di ingratitudine; almeno io non ce la vedo: farò dunque tranquillamente l'elogio dei critici.

Non si conoscono abbastanza, i critici; si ignora quel che han fatto, quel che son capaci di fare. In poche parole, sono misconosciuti quanto gli animali, benché, come questi ultimi, abbiano la loro utilità. Sì.

Essi non sono soltanto i creatori dell'Arte critica, somma tra tutte le arti, ma sono anche i più grandi pensatori del mondo, i liberi pensatori mondani, per così dire.

Del resto, è un critico che ha posato per il « *Pensatore* » di Rodin. Me l'ha detto un critico, quindici

giorni fa, o tre settimane fa, al massimo. E questo mi ha fatto piacere, molto piacere. Rodin aveva un debole per i critici, un gran debole...

I loro consigli gli erano cari, molto cari, troppo cari, inabbordabili.

Ci sono tre specie di critici: quelli che contano; quelli che contano meno; quelli che non contano affatto. Queste due ultime specie sono introvabili: critici senza importanza non ce ne sono....

Fisicamente, il critico ha un aspetto grave, sul tipo del controfagotto. È lui stesso un centro, un centro di gravità. Quando ride, ride con un occhio solo, a volte di buonocchio, altre volte di malocchio. Sempre galante con le signore, tiene gli uomini a distanza, senza sforzo. In altre parole, incute soggezione malgrado il suo aspetto attraente. È una persona seria, seria come un Budda, come un budino. La mediocrità, l'incompetenza non hanno corso tra i critici. Un critico mediocre, o incompetente, sarebbe lo zimbello dei suoi colleghi: gli sarebbe impossibile esercitare la sua professione, il suo sacerdozio, voglio dire, perché sarebbe costretto a lasciare il suo paese, anche natio, e tutte le porte gli sarebbero sbarrate; la vita diventerebbe per lui un lungo supplizio, orribilmente monotono.

L'Artista, in definitiva, è solo un sognatore; il critico invece ha una coscienza della realtà, e la sua coscienza personale in più. Un artista si può imitare; il critico, invece, è inimitabile e impagabile. Come si fa ad imitare un critico? C'è da chiederselo. Del resto, l'interesse di una simile operazione sarebbe scarso, molto scarso. Abbiamo l'originale, *ci basta*. Colui che ha detto che criticare è facile non ha detto niente di peregrino. Si dovrebbe vergognare, anzi, di averlo detto: bisognerebbe sporgergli querela, sporgerla di un paio di metri, almeno.

Chi ha osato scrivere una cosa simile, la rimpiangerà un giorno? È probabile, è auspicabile, *è certo*.

Il cervello di un critico è una specie di magazzino, di grandi magazzini.

Vi si trova di tutto: ortopedia, scienze, biancheria da casa, arte, coperte da viaggio, gran scelta di mobilio, carta da lettere francese e straniera, articoli per fumatori, guanti, ombrelli, indumenti di lana, cappelli, sport, canne, ottica, profumeria, eccetera. Il critico sa tutto, vede tutto, dice tutto, capisce tutto, si occupa di tutto, sposta tutto, mangia di tutto, confonde tutto, ma questo non significa che non lo pensi. Che uomo!! Bisogna dirlo in giro!! Tutti i nostri articoli sono garantiti!! Nei mesi caldi, la mercanzia è all'interno!! *All'interno del critico!!* Osservate bene!! Esaminate accuratamente, ma non toccate!! È unico. Incredibile.

Il critico è anche una vedetta, o magari una boa. Segnala gli scogli che costeggiano lo Spirito Umano. Nelle vicinanze di queste coste, di queste costole spurie, il critico sta all'erta, in tutto lo splendore della sua chiaroveggenza da lontano; ha magari l'aria di una barriera, ma di una barriera simpatica, intelligente.

Come è giunto a questa posizione elevata, a questa posizione di boa, di barriera?

Grazie ai suoi meriti, ai suoi meriti agricoli e personali. Dico « agricoli » perché egli coltiva l'amore del Giusto e del Bello. Qui tocchiamo un tasto delicato. I critici infatti sono reclutati in base a una selezione, come tutti i prodotti di prima scelta, extra, di qualità superiore.

Sta al Direttore di un giornale, di una rivista o di un qualsivoglia periodico, scovare il critico adatto a completare utilmente la sua redazione. *Nessuna raccomandazione avrà effetto.* Il Direttore scopre il critico in base a un severo esame di coscienza. È un esame molto lungo e penoso sia per il critico sia per il Direttore. Il primo si informa; il secondo sta in guardia. È una lotta angosciosa, piena di imprevisti. Ogni astuzia possibile è messa in opera da ambo le parti. Alla fine il Direttore è battuto. Perlomeno così avviene

quando il critico è di buona razza, e ha curato bene il suo allenamento. Il Direttore è ingerito, digerito dal critico.

È raro che il Direttore la scampi.

Il vero senso critico non consiste nel criticare se stessi, ma nel criticare gli altri e la trave che si ha nell'occhio non impedisce minimamente di scorgere la pagliuzza che sta in quello del vicino: in questo caso, la trave diventa un cannocchiale, che ingrandisce la pagliuzza in modo smisurato.

Non si ammirerà mai abbastanza il coraggio del primo critico che si presentò sulla terra. È più che probabile che gli zotici abitanti della Vecchia Notte primitiva lo abbiano accolto a suon di zoccolate nella pancia, senza rendersi conto di avere a che fare con un precursore degno di venerazione. A suo modo, quel critico fu un eroe.

Il secondo, terzo, quarto e quinto critico non furono certo accolti meglio,... ma aiutarono a creare un precedente: l'Arte critica stava dando alla luce se stessa. Fu il suo primo capodanno. Molto tempo dopo, questi Benefattori dell'Umanità appresero a organizzarsi meglio e fondarono dei sindacati di critici in tutte le grandi capitali. I critici divennero così dei personaggi influenti, il che dimostra che la virtù è sempre ricompensata. Da quel momento in poi, gli artisti furono imbrigliati, tenuti a bada come gatti selvatici. È giusto che gli Artisti siano guidati dai critici. Non ho mai capito la suscettibilità degli Artisti di fronte agli ammonimenti dei critici. Credo si tratti di orgoglio, un orgoglio fuori luogo, indisponente. Gli artisti ci guadagnerebbero a venerare i critici, ad ascoltarli rispettosamente; ad amarli, perfino; a invitarli sovente al desco familiare, tra lo zio e il nonno. Seguano il mio esempio, il mio buon esempio: la presenza di un critico mi abbaglia, la luce che diffonde è tale che sbatto le palpebre per più di un'ora; bacio

le orme delle sue pantofole: bevo le sue parole in un gran calice, per educazione.

Ho studiato a lungo gli usi e costumi degli animali. Ahimè! Essi non hanno critici. Quest'Arte gli è estranea; io, perlomeno, non ho mai trovato nessuna opera del genere negli archivi dei miei animali. Può darsi che i miei amici critici ne conoscano una, o diverse. In questo caso, siano tanto gentili da dirmelo, prima lo faranno e meglio sarà. Sì.

Gli animali non hanno critici. Il lupo non critica l'agnello: lo mangia; non perché disprezzi l'arte dell'agnello, ma perché ammira le carni e perfino le ossa del villoso animale, così buono, così buono al ragù.

Noi abbiamo bisogno di una disciplina di ferro, o di qualsiasi altro metallo. Solo i critici sono in grado di imporla, di farla rispettare, da lontano. Essi vogliono solo inculcarci l'eccellente principio dell'obbedienza. Infelice chi disobbedisce, non obbedire è ben triste. Ma non bisogna obbedire alle proprie inique passioni, nemmeno se ce lo ordinassero loro stesse. Come si fa a capire che una passione è iniqua? Come?

Lo si capisce dal gusto che si prova ad abbandonarvisi, e per il fatto che è *disapprovata dai critici.*

Essi non hanno passioni inique. E come potrebbero averne, queste brave persone? Non hanno nessuna passione, proprio nessuna. Sempre calmi, pensano solo al loro dovere, ossia a correggere i difetti dei poveracci e a ricavarne una rendita sufficiente per comprarsi un po' di tabacco, tutto qui.

È questa la loro missione, la missione che incombe a questi dispensatori di buoni consigli: giacché ne hanno mille per uno, di consigli, di consigli provinciali.

Ringraziamoli di tutti i sacrifici che fanno quotidianamente per il nostro bene, solo per il nostro bene; chiediamo alla divina Provvidenza di proteggerli contro le malattie di ogni sorta, di tenerli lontani da

fastidi di ogni genere; di concedergli un gran numero di figli di ogni specie, che possano continuare la loro. Quest'augurio non può fargli né bene né male. In ogni caso, se ne faranno un baffo... per scrivere.

I BAMBINI MUSICISTI

Signore,...
Signorine,...
Signori,.....

...L'anno scorso,... ho avuto l'onore di fare,... qui stesso..., una chiacchierata sulla « Musica e gli Animali ». Avevo già scritto prima un articolo, uscito nella S.I.M., su « L'Intelligenza e la Musicalità degli Animali »....

...Oggi... vi parlerò dei « Bambini Musicisti »... Questo titolo è un po' troppo vasto,... troppo esteso... Lo so...

...Saranno più che altro dei consigli,... dei pareri... rivolti al mio giovane e simpatico uditorio.....

...

Pregherò gli adulti di scusarmi se limito così il mio discorso... il cui tono,... del resto,... sarà amichevole e senza alcuna pretesa.....

.....

.....

....Sono vissuto a lungo con gli animali,.... ma ho anche... molto frequentato i bambini...

....Un tempo.... sono stato... un bambino.... anch'io – *non lo si direbbe* – un piccolo bambino,... piccolissimo,... come se ne vedono tuttora,... io non ero... né più piccolo... né più grande... di loro – naturalmente...

....

Ho conservato... per gli animali... una reale simpatia... Certi mi piacciono molto:.... l'aragosta, per esempio,.... ma mi fa male allo stomaco,... sfortunatamente per lei,... altrimenti... la mangerei più spesso....

.....

Per quel che riguarda i bambini, le loro aspirazioni musicali... possono essere definite così:

....Quelli che amano la Musica;... quelli che la Musica non annoia troppo;... e quelli che la Musica annoia decisamente,... irrimediabilmente... ferocemente...

.....

.....

Questi ultimi ...non mi sono antipatici....

....In fin dei conti,.... ne hanno tutto il diritto....

....Analogamente,... io che vi parlo,... non amo il vitello:... lo trovo troppo freddo, anche in piena estate... .... quando fa un gran caldo....

È uno dei pochi animali... che non mi vanno a genio... ....tranne la testina.... che è molto buona sott'olio....

.....

Tutti i gusti son gusti ....non è vero?....

Credo di aver ragione....

completamente ragione...

perfettamente ragione....

più che ragione.....

...

Me lo dico senza complimenti:...

...me lo dico da solo –

Del resto.... ho sempre ragione...

.....

.....

.....

Come si diventa musicisti?.... È molto semplice:....

...si prende un professore – di musica,.... se possibile....

.....

Lo si sceglie con cura,.... con attenzione... ...con gravità....

....

Ci si mette d'accordo su un prezzo...

....

.....

a questo proposito,... preferisco dire subito... che non è il caso di montarsi la testa:... un'ora... passa presto... sì... ...ci si mette d'accordo sul prezzo,... ma... su un prezzo vantaggioso ...per se stessi

– ...moderato,.... Sì....

....

Non so... se mi faccio ben capire

.....

.....

L'acquisto di un metronomo è indispensabile:.... che non sia troppo maturo, soprattutto....

....bene in carne....

piuttosto grassoccio....

...

...

...Che vada bene... Ci sono infatti dei metronomi che vanno di traverso... come matti... ...Ce ne sono perfino ...che non vanno del tutto....

...Questi ultimi *non sono dei buoni metronomi*....

....

....

....Consiglierei... poi... di..... acquistare... un leggìo...

...Ce ne sono di tutti i prezzi...

....

...Avrete solo l'imbarazzo della scelta.....

.....

.....

....

....

L'allievo deve avere molta pazienza

– una grande pazienza –

una pazienza da somaro,.... molto notevole....

...Bisogna infatti.... che si abitui... a sopportare il suo professore....

.....

....

Pensate un po':... un professore!.... Costui chiede delle cose che sa, lui,... e che non sapete, voi....

....

...Evidentemente... ne abusa...

....

...

E voi avete il diritto di non dir niente....

....*E anzi è meglio così*....

....

Non vendicatevi sullo strumento....

...

Alcuni strumenti subiscono spesso... dei pessimi trattamenti... *Sono percossi*....

....

....

Ho conosciuto dei bambini che provavano gusto... a pestare i piedi del pianoforte... ....Altri... non rimettono il violino... nella custodia... ....Così, la povera bestiolina... si infreddolisce... ...e si prende un raffreddore...

....*Non è mica bello*... No....

.....

...Altri... buttano del tabacco da fiuto nel... trombone – ...il che è molto sgradevole.... *per lo strumento*... Soffiando... proiettano questa polverina irritante... in faccia... al loro vicino,.... il quale starnutisce e sputa... per più di mezz'ora...

....

Puah!...

....

Le conseguenze sono gravi... Lo strumento... dopo... funziona male... e deve essere riparato...

.....

Sono fatti molto incresciosi,... molto penosi,.. molto tristi – e che mi fanno molto dispiacere....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Gli esercizi si fanno di mattina,.... dopo la prima colazione...

Bisogna prima lavarsi bene....

...Essersi soffiati per benino il naso...

...Non mettersi al lavoro con le dita sporche di marmellata...

.....

.....

...

E non alzarsi – ogni cinque minuti – per andare a prendere delle caramelle,... del torrone,... dello zucchero d'orzo,... dei biscotti,... della cioccolata, ...o altra roba del genere.....

....

....

.....

Le ore e i giorni di lezione... si fissano con il mutuo consenso dell'allievo... e del professore... ...Si verificherebbero gravi inconvenienti.... se l'allievo ...prendesse lezione in un'ora – e in un giorno – che si fosse scelto lui, e il professore... gliela desse a un'ora – e in un giorno – diversi.

...

Questo si pratica già abbastanza nelle Facoltà:.... ...ci sono studenti.... che non vedono mai i loro professori....

....

Curiosa applicazione del sistema facoltativo....

.....

.....

....

Non usate questo sistema....

...

giacché,.... necessariamente,.... deve esserci concordanza.....

...

L'allievo e il professore.... sono stati messi al Mondo .... per incontrarsi,.... almeno di tanto in tanto.

....

In caso contrario,.... dove si andrebbe a finire?... Sì.... dove si andrebbe a finire?

Ve lo dirò:.....

....non si andrebbe da nessuna parte....

.....

.....

.....

.....

Sappiate che il lavoro... è la libertà – ....la libertà.... degli altri....

Quando lavorate,.... non date fastidio a nessuno.....

Non dimenticatelo mai....

Mi avete capito?..... Rimanete seduti...

.....

.....

.....

.....

.....

....Sono costretto... a concludere questa chiacchierata.... giacché le ore passano....

....

...Saranno ben presto.... le sei di sera....

Adesso vado a far merenda,.... poi,.... andrò un po' a passeggio – per farmi venire appetito.....

.....

.....

.....

State buoni, bambini....

.....

.....

Vi ringrazio della vostra attenzione.... vi prego di vedere in me... un vostro vecchio amico.....

.....

.....

.....

Non mi rimane ora che ringraziare.... i grandi... che hanno avuto la cortesia di ascoltarmi.....

Vogliano accettare i sensi della mia devozione...

.....

.....

e mi consentano di inviargli....
con la presente,...
i miei più distinti ossequi,

Erik Satie

CONFERENZA SUI « SEI »

Signore,...
Signori,....
Signorine,.....

....

Come sono contento di avere qui l'occasione di parlarvi... dei miei giovani amici, « *I Sei* »...

....

Malgrado la loro giovane età,... il caso vuole che io provi per loro una vecchia amicizia....

....Forse.... perché, qualche anno fa, ho avuto il piacere... di presentarli in un certo senso al pubblico...

...

Ho condiviso con loro grandi gioie,...

....insieme,... abbiamo subìto gli attacchi degli stessi avversari;... ...siamo stati appoggiati dagli stessi amici;..... ...ci siamo trovati,... di fronte,... gli stessi critici....

.....

Tutto ciò... rappresenta qualcosa – qualcosa di piacevole – soprattutto per me....

.....

.....

Alla mia età... l'amicizia dei giovani è di grande aiuto. Impedisce la fossilizzazione... la mummificazione.... l'ossificazione delle abitudini...

....

Sono disposto ad avere delle abitudini... ma non delle abitudini fossili...

....

...Sì ...Sono molto fiero di trovarmi insieme ai « *Sei* ». Essi sanno che io gli voglio molto bene.

Ragion per cui... mi tengono vicino a loro.

Mi considerano una sorta di feticcio – il che è abbastanza strano...

.....

Pensate un po'... mi è successo – proprio a me che non avevo mai portato fortuna a me stesso – di servire a qualcosa di utile...

.....

.....

.....

.....

....Bisogna sempre tener presente che sono gli altri che ci giudicano... e non noi:... e che il giudizio che ci facciamo di noi stessi.. è solo un controllo,... una verifica...

.....

Nel successo dei « *Sei* »,... il contributo del Pubblico – di un pubblico abbastanza limitato, naturalmente – è stato notevole....

....E il Pubblico – composto, in definitiva, di persone come voi e me, non è certo peggior giudice dei Critici.....

.....

....Non scrive sui giornali,... ecco tutta la differenza.....

....

Evidentemente i Critici ci giudicano – perlomeno dicono di farlo;.... ma la loro opinione mi sembra accessoria e ridondante...

Tuttavia,... li ringrazio per la loro amabilità, per la loro delicatezza, per la profondità delle loro osservazioni,... ...e per l'acutezza della loro vista – della loro bellavista.....

....

Il Pubblico, quanto a lui, giudica senza prevenzioni.....

...

Non ha paura dell'Immaginazione..... Il suo rispetto per le vecchie idee è piuttosto moderato....

....In effetti,... un'idea non è rispettabile per il solo fatto di essere vecchia – molto vecchia.... così come tutti i vecchi non sono, inevitabilmente, degni di rispetto....

...Perfino gli oggetti subiscono questa legge: ...i vecchi vagoni,... le vecchie locomotive,... i vecchi ombrelli e i vecchi cappelli non sono particolarmente ricercati,... ...nemmeno dai collezionisti....

....

L'uso vuole che un conferenziere,... se vuole essere preso sul serio, cominci con l'essere serio, lui – molto serio... e anche di più – se possibile...

...Sì.....

È giustissimo....

Condivido senz'altro questo parere....

.....

Ci sono molte maniere di essere seri:....

....con la Gravità...

....con la Noia...

....

Il primo metodo ha i suoi vantaggi;
il secondo, i suoi inconvenienti....

Se permettete,.... adotterò un terzo metodo:... la Naturalezza e la Semplicità....

...Sarò naturale.... sarò semplice....

....Se mi riuscirà...

.....

....

I « *Sei* », per la loro estetica,... appartengono all'*Esprit Nouveau*....

Ma.... solo alcuni dei « *Sei* »,... non tutti.....

...Mi spiegherò meglio tra poco....

....

.....Che cos'è l'*Esprit Nouveau*?...
...Guillaume Apollinaire ha scritto: ....« L'*Esprit Nouveau* dominerà il mondo »....

.....

E Apollinaire soggiunge:....
« L'*Esprit Nouveau* sta nella sorpresa... Ecco quel che c'è in lui di più vivo, di più nuovo...
La sorpresa è la più potente delle nuove molle...
...L'*Esprit Nouveau* si distingue da tutti i movimenti artistici e letterari che l'hanno preceduto per la sorpresa – per l'importanza che dà all'elemento sorpresa.... »

....

Apollinaire dice ancora:
« L'*Esprit Nouveau* è lo spirito del tempo in cui noi viviamo... Un tempo fecondo di sorprese... »
....Dunque,... Apollinaire mette l'accento sulla « *sorpresa* »... sull'effetto di sorpresa.....
...È innegabile che – in fatto di sorprese – gli eventi si premurano di farcene di piuttosto originali,... di ogni specie,... di qualunque prezzo....
È stupefacente...

.....

.....

.....Proprio così...

.....

.....

...Per esempio, a Parigi, è stata fatta or ora una grandissima scoperta....
Figuratevi un po' –:... È stato scoperto Wagner...
....È una sorpresa....
...una piccola sorpresa,...
....piccolissima....

.....

.....

.....

Per me... l'*Esprit Nouveau* è soprattutto un ritorno alla forma classica – con sensibilità moderna...

Troverete questa sensibilità moderna in alcuni dei « *Sei* »...

.....

Georges Auric,...
Francis Poulenc,...
Darius Milhaud....

....

....

...

....Quanto agli altri tre « *Sei* »,
Louis Durey....
Arthur Honegger,....
Germaine Tailleferre,....
sono dei puri « *impressionisti* »....

.....

...Non c'è niente di male in questo....
Sono stato anch'io – trent'anni fa –
terribilmente « *impressionista* »....
...La sensibilità moderna era – a quell'epoca – « *impressionista* »...
...Si nutriva d'impressioni....

....

....Sono anche stato umorista.... Adesso,.... non lo sono più:....
.....è una cosa troppo brutta....

.....

.....

.....

...Nella vita, bisogna essere seri... È la mia unica regola... .....Tutto deve essere fatto con serietà; ....se si è stupidi, bisogna esserlo sul serio.
....Sì.... si deve pontificare,.... e ripontificare, anche nella stupidità.... Questo pontificato, sarà ben stato inventato per qualcosa...
....Usiamolo, dunque...
Altrimenti... dove si va a finire?....

.....

.....

.....

Ritorno al mio argomento:

La Spontaneità,... la Fantasia,... l'Audacia,... ecco quel che si nota innanzitutto in Auric,... Milhaud,... Poulenc;... ...il rispetto delle convenzioni scolastiche,... delle formule armoniche già sperimentate... questa è la scelta fatta da Durey... Honegger... Tailleferre...

....Sono liberi di agire così....

.....

.....

...Mi manca il tempo di esaminare qui, davanti a voi, queste differenze, nel loro complesso...

...Nascono da una diversità di temperamento:... vi dimostrano quel che l'amicizia – bene intesa – ...può compiere... può tollerare....

Sono un'applicazione pratica di un onesto libero pensiero artistico, di un libero pensiero di artisti veramente indipendenti;.... ...sono la prova di un tranquillo riconoscimento, ...per tutti... del Diritto di Espressione.

....

.....

....

L'artista è libero di avere i gusti che vuole...

...Non mi azzarderei mai ad attaccare chiunque....

..la pensasse diversamente da me.....

.....

...Il pensiero è una proprietà privata...

...Nessuno ha il diritto di toccarla...

LO SPIRITO MUSICALE

Signore,
Signorine,
Signori –

Dovendo parlarvi della Musica – argomento troppo vasto per una chiacchierata – ridurrò notevolmente

questo tema, limitandomi a parlarvi un po' dei musicisti, e, soprattutto, dello Spirito musicale.

Il musicista si recluta in qualsiasi tipo di ambiente ...proviene da tutte le classi sociali...

....L'insegnamento della musica si pratica come tutti gli altri insegnamenti:....

è impartito da professori,..... ...e ricevuto da allievi – *i quali sono più o meno bravi* (*come i professori, del resto...*)

.....

.....Dopo un certo numero di anni, l'allievo diviene quel che si usa chiamare un « *artista* »,... e si lancia nel Mondo,.. e attraverso il Mondo...

Fin qui,... tutto bene.

Insomma,... questo nuovo arrivato,... che cosa sa?...

.....

Conosce:.....

l'Armonia;....

il Contrappunto;

la Strumentazione;

l'Orchestrazione.....

.....

.....La Melodia non ha più segreti per lui,... così come non ne hanno il Ritmo,

la Sonorità,

il Dinamismo,

la Tonalità (*e il Sistema atonale*)....

.....

....

Coltiva la Saggezza... È immaginativo.....

...Ha una notevole dose di abnegazione arricchita da un desiderio di sacrificarsi molto consistente,... addirittura enorme, direi...

....La sua pazienza è infinita...

..In poche parole, è pronto ad affrontare la lotta...

....Si batterà lealmente...

....

Notate che tutte queste cose sono note perfino ai Critici....

....Giacché i Critici,.... beninteso,.... sanno tutto,.... e hanno tutte le qualità.

....

Guardate i signori Vuillermoz,....

Laloy,...

Schloe (t)zer:.....

.....

sì,... loro sanno tutto!...

.....

(*Perlomeno.... suppongo di sì*)....

Vi prego di non attribuire... un'intenzione aggressiva a quel che vi sto dicendo.....

Sto facendo solo delle constatazioni..... che non possono minimamente offuscare la fama di Critici rispettabili e rispettosi – e che rispetto...

.....

Ho troppo lo spirito del Libero Pensiero per mostrarmi intollerante verso il pensiero degli altri –

– anche se questi altri si comportano nei miei confronti da avversari irriducibili, e leggermente sleali.....

.....

Io non attacco né esalto nessuno...

...Rinuncio perfino... per oggi... alla mia consueta ironia....

Vi parlo da amico – da vecchio amico, si capisce....

Non basta, però, essere musicista – o averne l'aria – bisogna averne lo spirito....

....Questo spirito è uno spirito come un altro;....

....è il fratello dello Spirito letterario,... dello Spirito pittorico,... dello Spirito scientifico,... e di parecchi altri spiriti – tutti più spirituali gli uni degli altri;....

....Solo coloro che sono animati da un simile spirito, possono sperare di raggiungere certe vette del pensiero, certi vertici della speculazione...

...Sappiate, cari amici, che è proprio lo spirito inerente ad ogni arte che dà all'artista il coraggio necessario per sopportare la violenza delle lotte...

...Difatti, in Arte,... tutto sta nella lotta:...

..e le lotte sono numerose,... reiterate,... spietate...

...

Soprattutto,... niente compromessi.....

....

Capitolare sarà sempre una prova di debolezza – se non di viltà....

Vediamo che la maggior parte dei Critici – critici di Musica o di qualunque altra Arte – non hanno lo « spirito » della cosa che trattano....

....Per questa ragione il loro punto di vista diverge tanto spesso da quello dell'autore giudicato....

Notate bene che io non metto minimamente in dubbio la loro buonafede; perché parlo, qui, solo dei Critici seri;...

...gli altri non mi interessano abbastanza per occuparmi di loro...

....

Costoro non vedano quindi nelle mie parole alcuna cattiva intenzione nei loro confronti;.... non sono loro l'oggetto della mia sgarbata attenzione...

....Che il Signore li protegga.....

.....li benedica,.....

....li colmi di ogni felicità – se vuol farlo....

Nelle cose dell'intelletto esistono convenzioni specifiche per ciascuna di esse...

....

Se si vuole avere ragione – veramente ragione – bisogna cominciare con l'essere ragionevoli, molto ragionevoli – (*notate che non sto facendo un pleonasmo*);.....

inoltre,... bisogna avere ragione senza vanità,.... senza strepito,... senza orgoglio...

....Il possesso della Ragione non autorizza alcun privilegio;... ...è spesso causa solo di fastidi...

....Colui che ha ragione è – di solito – piuttosto malvisto – anche con gli occhiali.

....Gli basti saperlo e non ambisca a nient'altro che ad avere ragione – se gli fa piacere....

....

....

....Ma colui che desidera preservare la sua personale tranquillità, avrà cura di aver sempre torto,... del tutto torto, – e anche di più....

...Si garantirà così giorni felici... e si spegnerà colmo di onori e di ricchezze; – e forse ...avrà molti figli – legittimi, naturali, oppure soprannaturali.

...L'esercizio di un'Arte ci invita a vivere nella rinuncia più assoluta....

...Non scherzavo affatto quando vi parlavo,.... poco fa,... di sacrificio...

...

La Musica esige molto da coloro che vogliono servirla... È quel che volevo farvi intuire....

....

Un vero musicista deve sottomettersi alla sua Arte; ....deve porsi al disopra delle miserie umane; ...deve trovarne il coraggio in se stesso,... solo in se stesso.

[TEATRO]

USPUD

Balletto cristiano di J.P. Contamine de Latour
Musica sacra in tre atti di Erik Satie
Novembre 92

Lutezia, 17° giorno del grigio novembre, nel 1800 + 92

A Erik Satie, progenitore di Sublimità

Mio Molto affezionato Amico;

malgrado le Perversità Invernali, ti affido *Uspud, ballet mystique mi-chrétien,* oggetto dei tuoi sommi desideri; e questo perché tu sei mio fratello nell'umanità e perché nulla di quel che concerne la rigenerazione dell'Intelligenza mi è estraneo, essendo stato da te iniziato;

Uspud non è un fatto psicologico, e neppure immateriale; ma il pallido riflesso delle anime sgravate dal terribile Greve, che la sete d'amore, conquistato attraverso la purificazione dei sensi nella sofferenza, rende indifferenti al mondo; in quanto tale, esso animanizza l'espressione più intensa dell'eroismo morale e si situa al disopra di chiunque, quaggiù, l'apprezzi.

Io non cerco né suffragi né critiche; ma la pace inte-

fiore che procura il vile a chi se ne nutre; per tal motivo auguro intorno a me pace, raccoglimento, silenzio, e per te la santificazione dei Beati, oppure l'Eternità;

E, in segno di Rispetto, Deferenza e Venerazione, ti do del Tu.

J.P. Contamine de Latour +

Parigi, il giorno 17 del mese di Novembre del 92

A Contamine de Latour, Soprannaturale negli Scritti
Tema amichevole di Superiorità e Certezza
Immenso Benefattore

Nel vero segno della croce di Gesù, vi saluto: Dopo avermi detto di avanzare durante i Cinquantadue Mesi Rossi, voi siete andato via guardandomi con gli occhi volti all'interno.[1]

E così come me lo avevate annunciato, la mia mano destra è diventata sonora e la mia testa ha acquistato una sensibilità che prima non aveva; cosicché la gioia si spande sui miei abiti e sul mio nutrimento.

Devo a voi, Immenso Benefattore, di aver visto il *Bolso*[2] tendere le sue braccia su cui non era rimasto più un solo pelo; ed è così che la mia Penetrazione si è infranta, motivo di indimenticabile Orgoglio.

Mi riprendo e mi confondo dinanzi al vostro Canto Sacrilego.

E per rispetto, deferenza e venerazione, vi do del Voi.

Erik Satie ++

1. In segno di profonda meditazione.
2. Sta qui a significare la massa dei Saputi.

Dedica
Alla molto Augusta, Permanente, e Luminosa
Indivisibilità
delle Tre Persone della Trinità Santa
Parigi, il 17 del mese di novembre del 92
J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

Dedica
All'Ardente e Sovrumana fede
in Gesù nostro divino maestro;
dei dodici Apostoli
compreso Giuda,
prima del suo deplorevole tradimento
J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

Dedica
Alla Sviscerante, Immobile e Preparatoria
Santa Cappella di Parigi
sacrilegiata or è poco
J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

De profundis succinto

Preghiera per i defunti prima del terzo atto
De profundis clamavi ad te Domine:
Domine, exaudi vocem meam
J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

Parigi, il 17 del mese di Novembre del 92

Al Conservatorio Nazionale di Musica e di Declamazione
Tema Individuale di Castità Liturgica
Vi parlo con l'alta Saggezza di cui sono imbevuto.
Ascoltatemi:

Sono entrato bambino nelle vostre aule; il mio Spirito era così dolce che non potevate capirlo; e il mio procedere stupiva i fiori; essi credevano di vedere la *Zebra artificiale*.[1]
E malgrado la mia estrema gioventù e la mia deliziosa agilità, con la vostra inintelligenza mi avete fatto detestare l'Arte grossolana che insegnate; con la vostra inspiegabile durezza mi avete costretto lungamente a disprezzarvi.

Oggi che *Tutta la Vegetazione Esterna*[2] è in *Me*, vi assolvo dalle vostre colpe nei miei confronti; prego il *Signore* che vi scusi; benedico le sventurate anime che alleverete fino al giorno in cui la *Forza Maiuscola* le strapperà dalle vostre mani profane per consegnarle ai Serafini della *Vergine Maria*.

Ho parlato.

Erik Satie ++

1. Considerato come l'arrivo di una simpatica creatura.
2. Questo indica una grande sensibilità per le cose della Natura.

J.P. Contamine de Latour
ai suoi *Nemici*
Ripugnanti e Gozzuti

Vi Condanno così, come, dall'Alto, lo furono i Ribelli.

Vi Condanno con la luce delle mie ciglia; il mio occhio incandescente vi riduce in polvere con i *Suoi* fulmini.

Ripugnanti, Gozzuti, Solidali della Repulsione insopprimibile, andatevene!

Brulicate nel fondo delle notti verdi, *oh!* lo Scandalo!

A voi Bava e Saliva, Abominazione, Rarefazione di Elementi!

A voi Venti alisei, Mari tempestosi, Terra abbrividita; Fiamme glauche; Cieli rigurgitanti;

A voi Budella, Umori, Malattie, Atrofia e Delitto!

A me che veglio, il Gorgheggio dei Puri – Senza Blasfemi!

J.P. Contamine de Latour +

USPUD

Personaggio unico

Uspud – Giovane pagano molto ricco; bel ragazzo molto apprezzato dall'antica Alta Società.

Veridica formazione genealogica della famiglia da cui Uspud ha tratto origine.

Irnebizolle, sorella di Uspud; Gindebude, madre

di San Plan; Ytunuk, figlio di Corclerù; Uspud, figlio di San Plan; Ontrotance, cugino di Santa Benù; San Plan, fratello di Tumisrudebude; Corclerù, zio di Apufonse; Sant'Induciomare, fratello di Yturrube; Santa Micanar, cugina di Entimedù; Gulbegiare, fratello di Irnebizolle; Apufonse, fratello di Ontrotance; Santa Benù, sorella di Gindebude; Entimedù, zio di San Cleofemo; San Marcomir, padre di Santa Benù; San Cleofemo, prozio di Uspud; Tumisrudebude, madre di Gulbegiare.

Parigi, 17 novembre 92

Santi e Beati, amici della famiglia di Uspud

Santa Sciassebagre, l'Ingrata; Santa Lumore, Coscia di Lepre; San Magrino, Confessore; San Gebù, Zampa di Panno; Santa Glunda, delle Tre Matite; Santa Krenù, la dolce Rivolta; San Giapù, il Conciatetti; Santa Ombosa, Verde sotto; Beato Melù, lo Storpio; San Vechino, lo Sgradevole; Santa Purina, la Scalza.

Parigi, il 17 del mese di Novembre del 92

Spiritualità

Nostra Santa Madre Chiesa, Gesù Crocifisso, Cherubini, Vergini, Troni, Potestà e Dominazioni, eccetera; Ali invisibili; Chiome fiammeggianti; Astri; Alberi di molte specie e animali svariati; Fenomeni e elementi della natura.

ATTO PRIMO

Un deserto.

Statue, su enormi piedestalli, disposte a semicerchio. Al centro, una tavola con i resti di un festino. Di lato, una botte provvista interiormente di chiodi – in lontananza, cadaveri e ossa umane.

Uspud appare in fondo al deserto, giocando agli astragali con delle tibie;

frantuma le tibie: ripone la polvere in un turibolo indi incensa ciascuna delle statue.

Il fumo che ne sprigiona si trasforma in ali di cherubini che fremono nello spazio.

Uspud cade annientato.

Nasconde il viso tra le mani e riflette profondamente.

Saltazione aerea di giovinette vestite di bianco e munite di sistri.

D'un tratto il cielo si sbianca. Una donna di grande bellezza e trasparente come il cristallo si manifesta a Uspud. È la Chiesa cristiana; si libera del suo mantello nerastro e appare inguainata in una tunica d'oro.

Uspud sbalordito prende un po' di sabbia e si sfrega gli occhi.

Poi lancia sassi contro la visione. I sassi si trasformano in globi di fuoco che esplodono fragorosamente; l'ultimo, e il più grosso, lascia dietro di sé una scia fiammeggiante.

Nello stesso istante un tuono immenso rimbomba: le statue crollano al suolo, sganasciandosi.

Un vulcano prende il posto della tavola imbandita e il cratere scaglia stelle all'intorno.

Uspud cade a terra inanimato!

Quando si rialza, gli è spuntata la barba e i capelli gli si sono incanutiti.

Fine dell'Atto primo

ATTO SECONDO

Stessa scena. Uspud, con una veste gialla e un berretto di Astrakan.

Uspud riflette profondamente sul paganesimo. Si dispone ad adorare le statue, ma queste si trasformano continuamente, prendendo via via l'aspetto di teste

di cane, di sciacallo, di tartaruga, di capra, di pesce, di lince, di tigre-lupo, di bue, di beccaccia di mare, di liocorno, di montone, di antilope, di formica, di ragno, di gnu, di serpente, di aguti, di caprone azzurro, di babbuino, di cuculo, di granchio, di albatro, di pacro, di struzzo, di talpa, di serpentario, di vecchio toro, di bruco rosso, di bontà, di paguro, di cinghiale, di coccodrillo e di bufalo.

Uspud vorrebbe fuggire, ma si trova chiuso in un cerchio formato da cagne nere, con un corno d'oro in mezzo alla fronte, che abbaiano e si scrollano, girandogli intorno.

Atterrito, Uspud decide di suicidarsi gettandosi nella botte; la botte scoppia in mille pezzi e si riforma non appena lui si allontana. Egli rivolge una preghiera alle statue degli dèi, che assumono a questo punto forma di alberi e di piante: mirra, loto, albero della gomma, cedri, cocco, aloe, palma, quercia, fusaggine, eccetera...

Cade la pioggia: laghi fetidi appaiono sul terreno, sprigionando esalazioni che prendono la forma di rane mostruose impegnate in un girotondo. Si scorge in lontananza il barlume di un incendio.

Si scatena un'immensa tempesta; sorgono montagne di sabbia pietrificata, si spalancano voragini, si aprono caverne. Le statue crollano al suolo con un fragore infernale. Annichilito, Uspud chiede aiuto al cielo. La Chiesa cristiana appare allora e le cagne fuggono urlando; tra i lampi, alcuni crocifissi solcano lo spazio; Uspud ha la visione di un tribunale pagano sospeso a mezz'aria: frecce, ceppi, cavalletti, asce, ferri arroventati e tutti gli altri strumenti di tortura, imbrattati di sangue: piovono a lungo teste tagliate, brandelli di carne bruciata e sangue.

La Chiesa Cristiana cresce smisuratamente e si fa sempre più trasparente: svanendo, tende le braccia a Uspud e un intenso chiarore subentra alla nebbia e alle altre visioni.

Un Cristo enorme emerge da terra e ascende al cielo, insieme alla Chiesa. Quando scompaiono, si odono i cori degli angeli, arcangeli, cherubini, potestà, troni e dominazioni, beati e beate, che cantano un inno.

A poco a poco il chiarore si dilegua e la luce riprende la sua intensità abituale. Uspud, solo in mezzo ai cocci delle statue e del vasellame, leva le braccia al cielo con un sorriso estatico; poi cade, faccia a terra, lacera la veste gialla, lasciando intravedere al di sotto un saio di pelo di cammello; si strappa la barba gridando con tutte le forze: « Sono cristiano! ».

Fine dell'Atto secondo

ATTO TERZO

Stessa scena di prima meno gli accessori, tranne la botte.

Uspud è prosternato davanti a un crocifisso. Rimane a lungo immobile.

D'un tratto si alza in piedi, si scioglie i capelli, si strappa l'orlo della veste e tuffa il brandello di stoffa nella botte; poi lo ritira fuori, imbevuto d'acqua che si lascia scorrere sulla fronte, dicendo:

– Mi battezzo in nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo.

La veste gli diventa verde.

Il Cristo sale in cielo, Uspud gli tende le braccia.

Proprio in quel mentre, una fede immensa lo invade: una luce mistica gli si spande sul viso – conosce ormai la verità e la felicità; danza, battendo le mani; chiome fiammeggianti gli volteggiano intorno.

Si ferma, colto da un'inestinguibile sete di sofferenza.

Una lunga teoria di santi e di sante martiri sfila in cielo, di fronte a lui:

San Cleofemo si sputa i denti in mano,

Santa Micanar si strazia le guance; il beato Mar-

comir si porta la testa sottobraccio; Sant'Induciomare si conficca frecce nei polpacci.

Non appena il corteo è scomparso, Uspud sente voci che lo invitano al martirio, intravede palme e corone; quindi, preso da una frenesia di sofferenza, inghiotte sabbia, si incide le palpebre con sassolini taglienti e si strazia le membra.

Soffre ed è felice.

Danza tormentata.

Nel desiderio di trovare la morte, Uspud si rannicchia nella botte, tra i chiodi, e, lì dentro, rotola su se stesso; ne esce tumefatto, deplorando di essere ancora vivo. Passa di lì una cagna nera, con un corno d'oro sulla fronte, seguita dai suoi cuccioli che hanno facce da negri e code di cavallo; Uspud afferra i cuccioli, li maciulla con le sue mani e innaffia con il loro sangue la terra; ne spuntano lame di spade, su cui Uspud si rotola. La cagna ulula; altre cagne giungono con la loro progenitura; si gettano tutte su Uspud facendone scempio. Un Cristo appare nello spazio – si ode una musica celeste; e Uspud muore sbranato, esclamando: « *Sono un martire!* ».

Fine dell'Atto terzo ed ultimo

Erik Satie ++
J.P. Contamine de Latour +

Alcune attestazioni della bontà, utilità e lampante verità contenute in quest'opera,
emananti dagli spiriti di numerose personalità competenti dell'altro mondo
(Tre maghi ermetici facevano ballare il tavolino).

Carlo Linneo, naturalista
François de Solignac de la Mothe de Fénelon, ecclesiastico
(*ha provato un gran godimento alla fine del secondo atto*)

Mehemet Alì, generale comandante di corpo d'armata
Jean-Paul Marat, deputato (*l'opinione di Marat su quest'opera è solo facoltativa*)
Luisa di Savoia, coniugata d'Orléans, senza professione
William Shakespeare, drammaturgo
Longo, letterato
Licurgo, avvocato
Francesco Machiavelli, pubblicista (*non ha ancora potuto ascoltare il primo atto; gli piacciono molto gli altri due*)
Eustache Lesueur, pittore
Michel Le Tellier, marchese di Louvois, ex ministro
Gutenberg, stampatore (*gli piace soprattutto la parte centrale del primo atto*)
Caio Mario, generale di brigata
Samuel, Isacco, Abele, Nathan, Matteo, Aronne Levi, professore di teologia cattolica
Rameau, compositore di musica (*pensa che quest'opera avrà molto successo*)
Guy Patin, dottore in medicina
Michel de Montaigne, filosofo
Imperatore Giuliano l'Apostata, capo di Stato
Tommaso Moro, diplomatico
Jacques Necker, banchiere, ex ministro
Queste attestazioni, di grandissimo valore, sono state ottenute mediante tavolini di peso eccezionale.

Erik Satie ++
J.P. Contamine de Latour +

Fidelium animae, per misericordiam Dei,
requiescant in pace. Amen
J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

Quest'opera è stata portata a termine, con nostro grande gaudio, allo scadere del 72° Esercizio di Consolazione Ermetica, sul far della sera.

J.P. Contamine de Latour +
Erik Satie ++

L'INSIDIA DI MEDUSA

Commedia lirica in un atto del sig. Erik Satie, con musica da ballo dello stesso signore.*

Personalità

BARONE MEDUSA, *possidente ricchissimo*
POLICARPO, *domestico*
ASTOLFO, *fidanzato di Frisette*
FRISETTE, *figlia di Medusa*

Ai nostri giorni. Lo studio di Medusa. Mobili appropriati. Sul fondo, un bello scimpanzé gigante, imbalsamato con mano maestra. Tre porte: di fondo, di sinistra, di destra. Lo scimpanzé è uno splendido giocattolo meccanico che il barone si fece fabbricare per suo personale diletto.

* La partitura appartiene alle edizioni Salabert. Al posto di ognuna delle sette danze, abbiamo riprodotto i rispettivi consigli di interpretazione, forniti da Satie al pianista e allo scimpanzé [*N.d.T.*].

Scena I

MEDUSA, *poi* POLICARPO

MEDUSA. Sono solo?..... .....Proprio solo?... (*Guarda sotto i mobili e va a sedersi alla scrivania*) A me piace la solitudine, la tranquillità. Un nonnulla mi turba. Il formicolio negli stinchi mi rende fortemente intollerante; il singhiozzo mi indispone abbastanza; un paio di pantofole troppo corte mi ostruisce senza difficoltà le meningi e mi rende afono – moralmente, si capisce... Ma che cos'ho sul naso?... Che stupido: sono i miei occhiali, naturalmente!... i miei occhiali d'oro... (*Compulsa un voluminoso registro*) A che punto ero?... Vediamo un po'... ...Cinque più tre: undici... Scrivo quattro e riporto sei... Due più sette: diciotto... Così va bene... (*Riflettendo*) Diamine! Perdo sessantamila franchi!... Non capisco. (*Conta a bassa voce*) Perbacco!... Sono in attivo!... Guadagno due miliardi.... (*Dando un pugno sulla scrivania*) Ci deve essere uno sbaglio... uno sbaglietto... Ricominciamo da capo... (*Rifà il conto a bassa voce*) Saran due mesi che sto dietro a questa faccenda... Non progredisce... ...Ma come mai? ...Me lo chiedo con mano sicura.... (*Cambiando idea*) Il mio amministratore la terminerà lui: io ho troppo male agli occhi... Ci vedo sempre meno.

Ingresso di Policarpo, con indosso una splendida livrea.

POLICARPO. Il signor barone ha suonato?

MEDUSA. No, amico mio... Non mi pare... non mi ricordo:.. Ci vedo sempre meno... (*Assume un'espressione idiota*).

POLICARPO (*si avvicina misteriosamente al barone*). Lo sai?... Devo uscire stasera... Devo. (*Imperiosamente*) Hai capito?

MEDUSA (*pavido*). Stasera?

POLICARPO. Sì,.. stasera. (*Con voce cavernosa*) Devo uscire.

MEDUSA (*seccato*). Stasera?... Impossibile: il generale viene qui a pranzo... Dove vai?

POLICARPO. A una partita di biliardo... Che bella partita!... Ci sarà Napoleone... Quello del biliardo, naturalmente!... Il vero Napoleone.

MEDUSA (*convinto di aver trovato la soluzione*). Puoi rimandarla a domani, la tua partita.

POLICARPO (*sprezzante*). Sei matto... Rimandare una partita di biliardo!... Hai mai visto una cosa simile? (*Uscendo con le braccia al cielo*) Se ti sentisse Napoleone! (*Esce*).

MEDUSA (*concentrandosi*). Ora avverto il generale,... con un colpo di telefono nell'orecchio. (*All'apparecchio*) Pronto!... Pronto!... Prontoto.... Prontototooo!... È lei, generale?... No, signorina! Non stacchi; non stacchi il generale! Ah! Sì sì!... Ha ragione: il numero?... Novantunesimo Corpo d'Armata... Generale!... Generale!... Non riconosco la sua voce!.... Ha cambiato voce?... (*Seccamente*) No, signora, non sono il tabaccaio.... Ma di che macelleria equina mi va cianciando?.... Un cavallo si è accovacciato sotto il suo letto?.... Ma lo prenda a calci nel sedere... Che ci vuole... Ma guarda che roba!... Staccato di nuovo!.... Ha staccato il cavallo!... Non riconosco la voce del cavallo!.... (*Furibondo*) Nooo! (*Rassegnato*) Ci rinuncio!...

Entra Policarpo. Gli porta un minuscolo bigliettino da visita su un enorme vassoio.

POLICARPO. Non riceverlo: mi farà far tardi... Cominciano puntualmente, quelli lì. Che bella partita!... Dovresti venirci anche tu. Ma figurati se, con le arie che ti dai, usciresti con me... ...modesto lavoratore... iscritto al sindacato!

MEDUSA (*dopo avere esaminato il bigliettino da tutte le parti*). Sono costretto a riceverlo.... Fallo entrare; ma che cammini in punta di piedi, per paura di svegliarmi.

Danza dello Scimpanzé n. 1
Quadriglia

Lo scimpanzé balla questa figura con animo gentile.

Lei entri nell'ombra.

Lo scimpanzé impazzisce o perlomeno dà quest'impressione.

Lei non esca dall'ombra. E si comporti bene, per favore, una scimmia la sta guardando. La danza può finire qui.

Scena II

MEDUSA, ASTOLFO. *Entra Astolfo. Si salutano cerimoniosamente. Il barone indica una sedia al visitatore e si siede alla scrivania. Astolfo, molto intimidito, guarda appena lo scimpanzé, come se temesse di apparire indiscreto. Lungo silenzio tra i due. Si studiano a vicenda. Medusa osserva Astolfo senza indulgenza, con un'enorme lente di ingrandimento. Improvvisa immobilità dello scimpanzé*

MEDUSA. Guarda... guarda!... Mi pare di averla già vista in qualche posto; in un posto ben noto... Proprio così.

ASTOLFO. E dove, dunque, barone?

MEDUSA. Nei fondi del caffè... Li consulto spesso,... per divertimento. Mi piace molto il caffè, specie quand'è buono. (*Fa schioccare la lingua*) Chi la manda?

ASTOLFO. Il generale Postumo, barone.

MEDUSA. Gli ho telefonato proprio adesso. Che brava persona! È la bontà personificata e distribuisce tutto quel che gli capita. A una rivista, un colonnello gli presenta un uomo che non è ancora stato punito. Con benevolenza il generale interroga il soldato: – Mai avuto punizioni, amico mio?

– Signornò, signor generale.

– Te ne do una io: prenditi trenta giorni di prigione.

Ecco un vero militare!... Mi diceva?

ASTOLFO. ?...

MEDUSA. Insomma lei vuole sposare la mia piccola Frisette?.... Io voglio bene a Frisette... e ciò prova il mio buon cuore.

ASTOLFO. Ma non è sua figlia?

MEDUSA. Frisette è la mia figliola di latte. Oh! È una storia lunga. Non gliela sto a raccontare: non ci capirebbe nulla... Neanch'io ci capisco niente, del resto. Ma non le vengono i brividi?.... (*Stupore di Astolfo*) Non resti lì. (*Medusa si alza, e va verso Astolfo*) Se ne vada!... Se rimane ancora un po', finirò per annoiarmi... (*Astolfo si dispone ad uscire*) Ce l'ha una mia fotografia? (*Il barone va verso la scrivania e ritorna sui suoi passi*) Eccola.

ASTOLFO (*dopo avere osservato l'oggetto*). Ma è una poltrona!

MEDUSA. E somigliantissima anche!... Se ne vada!.... Scatti come una molla!... Ritorni tra dieci minuti.... io non ci sarò più.

Astolfo esce, senza allegria.

Danza dello Scimpanzé n. 2
Valzer

Silenziosamente, la prego. Duro come il diavolo.

Lo scimpanzé può anche smettere di ballare.

Scena III

MEDUSA, FRISETTE

MEDUSA. Spassoso, questo bamboccio. (*Entra Frisette*) Mi hanno chiesto proprio adesso la tua zampetta, la tua za-za-zampettina....

FRISETTE. Bene, papà.

MEDUSA. Una brava bambina deve obbedire al suo papà.

FRISETTE. Sì, papà.

MEDUSA. Il tuo fidanzato è un giovanotto sul tipo del generale Postumo... No, non è così!... Mi è stato raccomandato dal generale Postumo. Conosci il generale Postumo?

FRISETTE. Sì, papà. Il generale Postumo è una brava persona. È la bontà personificata e distribuisce tutto quel che gli capita. A una rivista, un colonnello gli presenta...

MEDUSA. Conosco l'aneddoto...

FRISETTE. Anch'io. (*Ride*).

MEDUSA (*severo*). Una bambina beneducata non ride mai in presenza del suo papà... Dunque, ti vuoi sposare?... Non vuoi restare scapolo? Non ti dispiace lasciare il tuo paparino?

FRISETTE. Ma no, anzi!

MEDUSA. Vuoi bene a papà tuo?

FRISETTE. Sì papà.

MEDUSA. Brava! Sei proprio una brava bambina.

FRISETTE. E la mia corba,* papà?

MEDUSA. Ti comprerò una borsa da viaggio... o una valigia: non puoi mica andare in Italia con una corba... una valigia è più pratica... Va' via, agnellino mio, piccolo arlecchino-ino-ino-ino...

Frisette esce, costernata.

Scena IV

MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA (*con l'aria, pensosa di chi non pensa a nulla, va alla scrivania*). E se mi mettessi un po' a lavorare? (*Ingresso di Astolfo. Medusa va verso di lui*) È

* Il francese *corbeille* significa sia « corba » sia « regali di nozze » [*N.d.T.*].

lei, vero? Ha il mio consenso per quella faccenduola... Lo sapeva, vero?

ASTOLFO. Che gioia!

MEDUSA. Non salti: potrebbe ricadermi sui piedi... Ho i calli... e che calli!... Ha una ricetta per farli sparire?... oppure per farli cambiare di posto? Non mi darebbe fastidio averli sulla schiena. Se ne vada!... E Napoleone, lo conosce?... Quello del biliardo, naturalmente?... No? Se ne vada!.... Ritorni tra dieci minuti.... io sarò lontano di qui.

Notevolmente inebetito, Astolfo esce.

Danza dello Scimpanzé n. 3

Non vada troppo di fretta.

La scimmia balla per rinfrescarsi, con un certo gusto e senza timidezze.

Deciso la seconda volta.

Scena V

MEDUSA, POLICARPO

MEDUSA (*ritorna alla scrivania. Scrive e si abbandona alla meditazione*). Mi amerà?... Me lo chiedo verbalmente... Devo saperlo. Altrimenti non potrò più dormire tra due guanciali,... né bere a sazietà... Sarò l'ombra di me stesso. Adesso gli tenderò un'insidia... un'insidia grossolana... Sono le migliori... ...le insidie grossolane. Voglio un genero che sia tutto mio; che veda solo dalla mia bocca; che provi gusto a pendere dalle mie labbra; che faccia tutt'uno con me. Non vorrei certo avere per genero un egoista!... Sarebbe troppo antipatico. (*Chiama il domestico, scuotendo un gran campanaccio*).

Entra Policarpo.

MEDUSA. Prendi questa lettera. È urgentissima... Portala subito.

POLICARPO (*astioso*). Ma non puoi imbucarla? Non ce la farò mai ad arrivare puntuale a quella cosa lì... Sarà già tanto se trovo un posto sotto il biliardo... Ce ne hai sempre una nuova, tu!... Non puoi finir bene!... (*Esce indignato, ma dignitoso*).

Scena VI

MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA (*si alza di scatto, va alla porta di fondo e grida*). Policarpo!... Policarpo! È andato via!.... (*Si strappa i capelli e li calpesta*) Ma perché è uscito così in fretta?... È andato via... (*Astolfo fa una timida apparizione. Fuori di sé, l'occhio simile a un fuoco del Bengala, Medusa lo investe*) Sono un vigliacco!... Ho mandato una lettera anonima al generale Postumo.

ASTOLFO. E come mai?

MEDUSA. Proprio così: ho dimenticato di firmare la mia lettera!... Ci resterà molto male ...e vorrà battersi in duello con me... Io non so battermi. Se ne vada!... Se ne vada! (*Richiamandolo indietro e cambiando tono*) A proposito, figliolo, che attività svolge, lei?

ASTOLFO. Sono impiegato ai « Divorzi » e agli « Infortuni sul lavoro », barone.

MEDUSA. Non commise mai colpe in quest'attività, lei?... Errori, intendo dire?

ASTOLFO. Molto spesso, barone: alcuni divorziati ottennero consistenti indennizzi, mentre dei poveri feriti si videro annullare i loro matrimoni. Mi dispiace.

MEDUSA. Non è grave;... la perdono. Su, se ne vada!.... Dovrebbe andare a fare un giro,... un giro molto

lungo,... molto lungo,... nei paraggi... Le farà bene, molto bene... Se incontra Policarpo, me lo mandi.

Astolfo esce, senza più illusioni. Il suo futuro suocero lo stupisce assai. Non si sente in intima comunione con lui.

Danza dello Scimpanzé n. 4
Mazurka

Rida senza dar nell'occhio. In certi casi, si potrà smettere qui.

Lo scimpanzé si è distratto.

Scena VII

MEDUSA, POLICARPO, *poi* ASTOLFO

MEDUSA. Adesso mi rimetto ai miei conti. (*Va alla scrivania*).

Ingresso di Policarpo. Ha un'aria truce.

POLICARPO. Che vita!... Ci vuole una pazienza da somaro per vivere con te! (*Ironico*) Il signor barone vorrà consentirmi di andare alla partita? Che faccia tosta! (*Sprezzante*) Ma che razza di uomo sei! Un bruto senza ideali... Tolto dai tuoi conti, sei un buonannulla... Volevo fare di te qualcuno; ma ci rinuncio. Ti lascerò marcire nella tua tana buia e limacciosa... (*Astolfo entra e appare sconcertato di fronte al delirio oratorio di Policarpo*). Resterai solo con te stesso. Al tuo posto avrei vergogna e mi ammazzerei a bastonate nelle gambe. (*L'indignazione di Policarpo è al colmo*).

MEDUSA (*scorgendo Astolfo*). Oh! Signore Iddio! (*A*

Policarpo) Vada pure, carissimo... Le sono grato per quello che mi ha segnalato.... che mi ha confidato...

Policarpo esce, tutto compiaciuto.

MEDUSA (*rivolto ad Astolfo*). È un essere dolcissimo.... Mi è molto devoto..... Servitori così non se ne trovano più. L'ho visto nascere,... quando aveva venticinque anni.

ASTOLFO. Perché le dà del tu?

MEDUSA. È solo un tic... Non lo dica a nessuno... Policarpo ha fondato un importante sindacato, quattordici anni fa... Un giorno che avevo le traveggole – soffrendo al punto da non sapere più dove battere la testa – Policarpo mi propose di entrare nel suo sindacato; diceva che mi sarebbe stato di gran giovamento... Un mese dopo, ero guarito... e calvo. Per riconoscenza, sono stato costretto, conformemente al regolamento del sindacato segreto, ad accordare una certa libertà, una certa autonomia al Fratello Policarpo, nell'esecuzione delle sue mansioni... Policarpo era diventato mio fratello... Piuttosto strano, vero?... Senza che me ne rendessi conto, le traveggole mi avevano reso socialista, tramite Policarpo. Come tutte le nature deboli, lui ne abusa! Sst! Sst!... Se ci sentisse mia figlia, le verrebbe subito il mal di testa... un gran mal di testa. Il dottore non vuole che abbia male alla testa... Non vuole! Il dottor Tremarella è un uomo terribile,... terribile! (*Allarga le braccia e fa il vocione*) Ha una pancia grossa così!... Che orrore! Ha capito? (*Astolfo è completamente frastornato*) A proposito, figliolo: in che arma ha fatto il servizio militare?

ASTOLFO. In Marina, barone: ho appena finito.

MEDUSA. Dunque lei si è vestito come il mio nipotino di quattro anni?... Alla sua età, in costume da marinaretto! Se ne vada! (*Spinge Astolfo davanti a sé*) Mi pare che la stiano chiamando. Deve essere per le tasse... Se ne vada!

Astolfo esce. Medusa lo segue diabolicamente con lo sguardo.

Danza dello Scimpanzé n. 5

Piuttosto vivace. Non prenda quell'espressione antipatica. Più forte.

Scena VIII

MEDUSA, POLICARPO

MEDUSA. Sono costernato!... Che penserà di me questo giovane? E quell'altro che mi dà sempre del tu! Mi darà del tu davanti al generale Postumo! Non ne posso più. (*Chiama*) Policarpo! Policarpo!

Policarpo fa un ingresso monumentale.

POLICARPO. Hai suonato un'altra volta?

MEDUSA. Proprio così... ho suonato... con la voce. (*Una pausa*) Mi dimetto dal sindacato.

POLICARPO (*autorevole*). Non ne hai il diritto!

MEDUSA. Mi prendo tranquillamente questo diritto. Il nostro patto è rotto e tengo a dirle che se lei non sarà corretto con me, la scaccerò,... la farò fucilare.

POLICARPO (*straripante d'ipocrisia*). Agli ordini del signor barone... il signor barone dimenticherà, vero? Il signor barone avrà pietà di un futuro padre di famiglia che vuole sposarsi...

MEDUSA. Brrr!... Vada a nascondersi in cantina... In fondo alla cantina! Per un uomo che vuole sposarsi, lei si comporta molto male, signor Policarpo. Gli uomini sposati non saranno certo lusingati di accoglierla nel loro seno. Mi si levi di torno,... per un istante.

Uscita di Policarpo. È irriconoscibile.

Danza dello Scimpanzé n. 6
Polka

Balli interiormente, lei.

Lo Scimpanzé si dà delle manate sulle cosce. Si gratta con una patata.

Scena IX

MEDUSA, ASTOLFO, FRISETTE, *poi* POLICARPO

MEDUSA. L'ho soggiogato. (*Il barone consulta il termometro*) Come mi diminuisce la vista!... Da stamattina è diminuita di sei gradi!... (*Comparsa di Astolfo*) Attenzione! È il momento di tendergli l'insidia. (*Medusa incanta Astolfo. A bruciapelo*) Sa ballare su un occhio, lei?... Sull'occhio sinistro?

ASTOLFO (*senza fiato per lo stupore*). ?...

MEDUSA (*fissandolo come un ipnotizzatore, gli parla con durezza*). Le ho chiesto se sa ballare su un occhio?... sull'occhio sinistro? (*Infilandogli l'indice nell'occhio destro*) su questo qui?

ASTOLFO (*con la voce strozzata dallo scombussolamento mentale*). No...

MEDUSA (*come tra sé*). Benissimo: è franco... (*Il suo volto esprime visibilio*) Sono molto soddisfatto della sua risposta; lei è un uomo leale, senza sotterfugi, senza tortuosità....

ASTOLFO. Perché non so ballare su un occhio?

MEDUSA. Ma no! (*Con voce sentenziosa*) Ormai ho fiducia in lei; lei si farebbe senz'altro uccidere per me, e senza mai dirlo a nessuno. Mi baci,... più forte! (*Guardandolo con sciocca bonomia*) Oh Dio! Come somiglia a Voltaire, in questo momento.... Ha proprio le stesse gambe storte. E se morissi, lei che farebbe?

ASTOLFO (*senza troppa convinzione*). Mi vestirei di nero e andrei al suo funerale, barone.

MEDUSA. Dunque lei mi ama? (*Lo abbraccia paternamente*) Mi baci,... più forte... ancora! Le sarebbe difficile vivere senza di me, vero? Lei vuole la mia felicità? Solo la mia felicità?

Entra Frisette, con aria sottomessa.

MEDUSA (*presentandola*). Mia figlia. (*Presentando Astolfo*) Mio genero. (*Continuando*) Lei sa che entra in un'illustre casata? La mia è un'antica famiglia che ha dato il suo nome a un animale invertebrato della classe degli acefali... una gran bella classe! Quest'animale vive in mare. La presenterò a lui... Lo amerà?

ASTOLFO (*molto commosso*). Sì, barone.

MEDUSA (*le mani di Astolfo tra le sue*). Lei è buono,.... molto buono,... troppo buono. Avevo il suo ritratto dipinto da Bonnat: l'ho dovuto far togliere: mia figlia ne aveva paura. Lei prova un sentimento di deferenza per lui. Vero, Frisette?

FRISETTE. Sì, papà.

MEDUSA. Cari figlioli miei!... Come sarà contento il generale di vedervi uniti.... (*Dirigendosi verso lo scimpanzé*) Anche Giona sarà contento! È lui, in fondo, il migliore di tutti noi. (*Piange stupidamente*).

FRISETTE. Caro papà!

ASTOLFO. Caro barone!

Abbracciano lo scimpanzé. Medusa gonfia esageratamente il petto. Si è ripreso.

FRISETTE (*accarezzando lo scimpanzé*). Caro Giona!

ASTOLFO (*senza capirci nulla*). Caro signor Giona!

MEDUSA (*ad Astolfo, indicando Frisette*). L'ami quanto me. Non dimentichi mai che è mia figlia e che è a me che la deve. (*Con gravità*) Buttatevi ai miei piedi, ragazzi miei... Vi benedirò con le mie mani... Così me le riscalderò un po': sono gelate!

I fidanzati esitano, non sapendo come comportarsi. Gli ripugna l'idea di stendersi sul pavimento.

POLICARPO (*annuncia con voce squillante*). Il generale Postumo della Buffonata... Il colonnello Puzzola... Il signor Ginocchio, intendente militare..!

MEDUSA (*improvvisamente atterrito*). Andiamo via!... (*Si dirige verso una porta laterale*) Andiamo via!... Me le daranno!

Il barone fugge, seguito da Frisette e da Astolfo. Policarpo si fa da parte per lasciar passare il generale, il colonnello e il borghese.

Danza dello Scimpanzé n. 7
Quadriglia

A squarciagola, vero?

Cala la tela

SOCRATE

I. *Ritratto di Socrate*

ALCIBIADE (*leggendo*). Ora, miei cari amici, per pronunciare l'elogio di Socrate, dovrò ricorrere a qualche paragone: lui penserà forse che io stia scherzando, ma vi assicuro che non potrei essere più serio di così.

Vi dirò prima di tutto che egli mi ricorda quei Sileni che si vedono esposti negli studi degli scultori e che gli artisti rappresentano con un flauto, o uno zufolo, in mano, e all'interno dei quali – quando si separano le due parti di cui sono composti – si trovano effigi di divinità.

Oso dire poi che egli somiglia al satiro Marsia... Non sei forse anche tu, Socrate, un suonatore di flauto? Certamente sì, e ben più straordinario di Marsia. Costui seduceva la gente con le cose soavi che le sue labbra traevano dagli strumenti, così come oggi ancora può fare chiunque riprenda le sue melodie: anche quelle che poco fa ci suonava Olim-

po, io le attribuisco infatti a Marsia, suo maestro. La sola differenza tra Marsia e te, Socrate, è che tu ottieni lo stesso effetto senza strumenti, con delle semplici parole...

Personalmente, amici miei, non fosse il timore di sembrarvi ubriaco, vi certificherei sotto giuramento lo straordinario effetto che i suoi discorsi mi hanno fatto e mi fanno tuttora. Quando lo ascolto, mi sento palpitare il cuore più forte che se fossi preda della follia danzante dei coribanti. Le sue parole mi fanno scorrere le lacrime e vedo che molte altre persone provano un'emozione simile alla mia. Ecco qual è il fascino che esercita su di me e su molti altri il flauto di questo satiro...

SOCRATE. Ora che tu hai pronunciato il mio elogio, tocca a me fare quello del mio vicino di destra.

II. *Sulle rive dell'Ilisso*

SOCRATE. Lasciamo il sentiero e scendiamo, se non ti dispiace, lungo le rive dell'Ilisso. Lì troveremo un posto solitario per sederci, a tuo piacimento.

FEDRO. Ho fatto bene a uscire scalzo, oggi, così come tu fai sempre, del resto. Nulla ci impedisce perciò di scendere nell'acqua corrente e di bagnarci i piedi, continuando a camminare. Sarebbe un vero godimento, soprattutto in questa stagione e a quest'ora del giorno.

SOCRATE. D'accordo, vai dunque avanti tu e cerca anche un posto per sederci.

FEDRO. Vedi quel platano laggiù?

SOCRATE. Sì...

FEDRO. Lì troveremo ombra e frescura, e dell'erba che ci farà da sedile, o magari da letto, se vorremo.

SOCRATE. Vai che ti seguo.

FEDRO. Dimmi una cosa, Socrate, non si dice forse che Borea rapì la giovane Orizia da queste parti, sulle rive dell'Ilisso?

SOCRATE. Così si dice, infatti.

FEDRO. Ma non sarà per caso proprio qui? In questo punto, l'acqua è così bella, chiara e limpida, che le fanciulle non potrebbero certo trovare un altro luogo più adatto ai loro giochi.

SOCRATE. Eppure non è qui, ma due o tre stadi più giù, là dove il fiume scorre vicino al tempio di Diana cacciatrice. C'è anche un altare, laggiù, consacrato a Borea.

FEDRO. Non me ne ricordo. Ma dimmi, di grazia, ci credi tu, a quest'avventura favolosa?

SOCRATE. Se avessi qualche dubbio, non avrei difficoltà a togliermi d'imbarazzo alla maniera dei sofisti e dire che è stato il vento del nord a farla cadere da una roccia vicina, mentre giocava con Farmacia, e che questo genere di morte è all'origine della credenza che fosse stata rapita da Borea; potrei anche dire che cadde dalla roccia dell'Aeropago, giacché è lì che molti situano la scena... Ma, a proposito, non è questo l'albero a cui mi conduci?

FEDRO. Proprio questo.

SOCRATE. Per Giunone che dolce luogo di riposo! Com'è alto e vasto questo platano! E quest'agnocasto dai rami slanciati, che fa una così bell'ombra, non si direbbe fiorisca apposta per profumare l'aria? Che ci può essere di più soave, dimmi, della sorgente che scorre sotto questo platano e di cui i nostri piedi verificano la freschezza? A giudicare dalle effigi e statue che vediamo, questo luogo potrebbe essere consacrato a qualche ninfa e al fiume Acheloo. Gusta l'aria che stiamo respirando: esiste qualcosa di più soave, di più delizioso? Il canto delle cicale è come fosse animato, e ha il sapore dell'estate. Mi piace quest'erba folta che ci permette di stenderci e di posare mollemente il capo sul lieve pendio... Mio caro Fedro, non mi potevi guidare meglio.

III. *Morte di Socrate*

FEDONE. Dopo la condanna di Socrate, non passava giorno senza che andassimo a trovarlo. La pubblica piazza, dove era stata pronunciata la sentenza, era molto vicina alla prigione; ci riunivamo lì la mattina e aspettavamo, conversando tra noi, che il carcere aprisse, e non apriva mai di buon'ora... Quel giorno, il carceriere che di solito ci faceva passare, venne a dirci di aspettare, e di non entrare prima che ce lo dicesse lui. Ritornò poco dopo e ci aprì. Entrando, trovammo Socrate, che era appena stato sciolto dalle catene; e c'era Santippe, che tu conosci, accanto a lui, con uno dei bambini in collo... Socrate dunque, messosi a sedere, piegò la gamba che era stata appena liberata, la stropicciò forte con le palme e disse: – Che strana cosa, amici, quel che gli uomini chiamano piacere, e che intimi rapporti esso intrattiene con il dolore, che pure si considera il suo opposto!... Forse che il corpo non soggioga e vincola l'anima tanto nel godimento quanto nella sofferenza?.... Mi sarà difficile far credere agli altri uomini che io non considero una sventura la mia situazione presente, se non riesco a convincerne neppure voi...

A quanto pare, mi giudicate molto inferiore ai cigni in materia di presentimento e di divinazione... Il giorno in cui si sentono prossimi a morire, i cigni cantano meglio di quanto abbiano mai fatto, per la gioia di avvicinarsi a Dio, cui sono devoti...

Sovente ho ammirato Socrate, mai però quanto quel giorno...

Ero seduto alla sua destra, a fianco del letto, su uno sgabello; e lui stava seduto un po' più in alto di me. Passandomi la mano sul capo, sfiorò i capelli che mi cadevano sulle spalle: Domani, disse, ti farai tagliare questi bei capelli, vero, Fedone?... Si alzò, andò nella stanza accanto a lavarsi. Critone lo seguì e Socrate ci pregò di aspettarlo... Ritornò, si sedette

sul letto e non ebbe il tempo di dirci granché: venne quasi subito, infatti, il messo degli Undici e gli si avvicinò: Socrate, disse, penso che non dovrò farti lo stesso rimprovero che altri han meritato: quando vengo ad annunziare, per ordine dei magistrati, che è l'ora di bere il veleno, tutti se la prendono con me e mi maledicono; ma te, io ti ho sempre considerato il più coraggioso, il più dolce e il migliore di coloro che sono venuti in questa casa, e in questo momento so bene che non sei irritato con me, ma con coloro che sono la causa della tua disgrazia e che tu ben conosci. Tu sai ormai quel che devo annunziarti; addio, dunque, e cerca di sopportare con rassegnazione l'inevitabile. E mentre parlava, volse il viso, scoppiando in lacrime, e se ne andò. Seguendolo con lo sguardo, Socrate disse: E anche tu ricevi il mio addio, farò quel che dici. E rivolgendosi a noi: Vedete, disse, l'onestà di quest'uomo: durante tutto il tempo che sono stato qui, è venuto spesso a trovarmi e ha conversato con me: era una persona eccellente, ed ora mi piange con tutto il cuore. Suvvia, Critone, obbediamogli con buona grazia e che mi si porti il veleno, se già è stato pestato; altrimenti, che quell'uomo lo pesti... Critone fece un cenno allo schiavo che gli stava vicino.

Lo schiavo uscì, e, dopo essere rimasto fuori qualche tempo, tornò con colui che doveva portare il veleno, già pestato in una coppa. Appena Socrate lo vide: Molto bene, amico mio, gli disse, ma adesso che devo fare? Sta a te spiegarmelo. Nient'altro, gli rispose quell'uomo, che camminare un poco su e giù quando avrai bevuto, finché sentirai le gambe pesanti. Dovrai allora sdraiarti sul letto: il veleno agirà da solo. E così dicendo, gli porse la coppa.

E Socrate portò la coppa alle labbra e la bevve con una serenità e una dolcezza meravigliose.

Fin lì avevamo avuto, quasi tutti, abbastanza forza d'animo per trattenere le lacrime; ma vedendolo

bere, e dopo che ebbe bevuto, non riuscimmo più a dominarci. Malgrado tutti i miei sforzi, le lacrime mi uscirono così abbondanti che mi ricoprii con il mantello per piangere su me stesso; giacché quel che piangevo non era la sventura di Socrate, ma la mia, ché sapevo quale amico stavo perdendo...
Socrate, che camminava intanto per la stanza, ci disse allora di sentire un peso alle gambe, e si sdraiò di schiena, come gli aveva chiesto quell'uomo. Nello stesso tempo colui che gli aveva dato il veleno si avvicinò e, dopo avergli esaminato un poco le gambe e le estremità, gli premette forte un piede e gli chiese se lo sentiva. Rispose di no.
Poi gli premette le gambe; e portando le mani più su, ci mostrò come il corpo si raffreddasse e irrigidisse; e, mentre lo toccava, ci disse che, non appena il freddo fosse giunto al cuore, Socrate ci avrebbe lasciato...
E in quel mentre, scoprendosi, Socrate disse: Critone, dobbiamo un gallo ad Asclèpio; non dimenticare di pagar questo debito...
Poco dopo fece un movimento convulso; allora l'uomo lo scoprì completamente: il suo sguardo era vitreo.
Critone, che se ne era reso conto, gli chiuse le labbra e gli occhi... Questa, Echècrate, fu la fine del nostro amico... del più saggio e del più giusto di tutti gli uomini.

III

[A SE STESSO]

Mi chiamo Erik Satie
come chiunque.

Erik Satie

[CORRISPONDENZA]

[A ERIK SATIE]

✝ Messere Erik Satie ✝
Parziario e Maestro di Cappella
della Chiesa Metropolitana d'Arte
di Gesù Guida
6, rue Cortot
Parigi

Parigi, il 24 del mese di luglio del 1896

Sarà per domani, Messere.
Umilmente.
✝

[CARNET]

[I RAGIONAMENTI DI UN TESTARDO]

L'uomo è fatto per sognare come io sono fatto per avere una gamba di legno.

La guerra è costata da dieci a quindici milioni di uomini. Che cos'è l'uomo?

Solo un amalgama di molecole... di pellicole...

L'Uomo è un'accozzaglia di carne e di ossa.

Quest'accozzaglia è azionata da un apparecchio chiamato cervello.

Il cervello è situato in una scatola detta cranica.

Questa scatola è sprovvista di aperture visibili.

Là dentro, il cervello non vede niente, non sente niente di quel che gli accade intorno, isolato com'è dal resto del Mondo.

Ragion per cui l'Uomo agisce con quella simpatica incoscienza, ben nota all'osservatore, che lo caratterizza e lo « personalizza », se così si può dire.

Perché un uomo è bello?
Perché, tra tutti gli animali, è il solo che lo dice.

Che cos'è l'Uomo?
Una povera creatura messa su questa terra per dar fastidio agli altri uomini.

L'Uomo sostiene di essere stato creato a immagine di Dio.
Dopo tutto, può darsi.

Benché io sia cattolico, non ho mai auspicato che il numero degli arcivescovi di Parigi fosse portato a circa trecento.

Regalo per il Papa. Il regalo consiste in uno splendido berretto basco d'argento, tutto foderato di mogano; in un'insalatiera di alpaca e in una pipa di schiuma di porco.

Corre voce che un cavallo ha fatto la prima comunione in una parrocchia dei dintorni di Vienna (Austria).
È la prima volta che un simile fenomeno religioso si verifica in Europa; è noto, invece, in Australia il caso di un giaguaro che svolgeva le funzioni di pastore protestante, cavandosela piuttosto bene. È anche vero che non aveva granché da fare.

San Golino l'Artico. Fece fare a un orso bianco la prima comunione.
Dato che non c'erano notai nella regione, san Golino fece vistare il suo testamento religioso da un pinguino.

I Santi sono modelli insuperati.
Un uomo come San Giuseppe è di molto superiore a Napoleone I, a Copernico e ad altri geni.

Il Male può venire sia dall'alto che dal basso.

Quel che vorrei, è che tutti i francesi, nati in territorio francese da genitori francesi o che sembrino tali, avessero diritto a un posto di portalettere a Parigi.

Il centro di Parigi è la Francia – con le sue colonie, naturalmente.

Si sa che i francesi provano un gran gusto a criticare se stessi... è una vera mania...
Una mania che li spinge a sottovalutarsi costantemente... e a nutrire ammirazione solo per gli altri popoli – popoli che non gli arrivano alle caviglie e nemmeno alle spalle... Hanno torto... certo... del tutto torto...
Non sono forse il più grande di tutti i popoli? E anche il più modesto? Ma sì...

Non possono saperlo. Non leggono il giornale che io leggo ogni giorno.

Non leggo mai un giornale della mia opinione: la troverei deformata.

I miei cari amici comunisti (faccio parte del « *Soviet* » di Arcueil) sono – in Arte – dei *Borghesi* sconcertanti... Mi è stato impossibile continuare una ru-

brica nell'« Humanité »... « Le Gaulois » – sì – è meno retrogrado di loro.

Sospiro:... Quel bravo Debussy era però ben altra cosa che tutti questi signori messi insieme.

Ecco la Logica Anarchica: da ciascuno secondo le sue forze, a ciascuno secondo i suoi bisogni.

Ecco la primavera, amico mio, e il mio albero genealogico non è ancora fiorito. Un presagio, questo, che mi fa vedere l'idra dell'Anarchia radicata nella Civiltà. Spalanchi le braccia; riflettiamo con rigore. Dov'è finito Gambetta? La sua morte rimane sempre un gran passo avanti nel Progresso; è un mirabile esempio per tutti i politicanti; e la linfa che noi raccogliamo a piene mani da questa preziosa scomparsa assomiglia a un Generale di Divisione, pur senza uguagliarne la bellezza.

Ci sono degli alberi sui quali non vedrete mai un uccello: i cedri, per esempio: questi alberi sono così cupi che gli uccelli si annoiano su di loro e li evitano.

I pioppi non sono certo più frequentati, ché è pericoloso accedervi: sono davvero troppo alti.

Il cavallo è un animale ippico, equestre e domestico.
I. Equestre: – un generale sulla schiena.
II. Domestico: – un aratro dietro di lui.
III. Ippico: – un rivale da vincere.

Domare i cavalli è uno scherzo – uno scherzetto. Ne addestrai uno, or è poco,... una bestia indomita... Lo inforcai,... con le gambe:... scalciò... Restai impassibile... sulle mie posizioni... Si sdraiò di schiena:... gli

sedetti sulla pancia... Provò a sedersi:... gli salii sul cranio... Strofinò allora la testa per terra:... mi arrampicai sulle sue natiche... Finalmente si calmò... ridotto a uno straccio... aveva infatti capito che ero io il padrone, il suo buon padrone...

Il musicista è forse il più modesto degli animali, ma anche il più fiero.

È lui che ha inventato l'arte sublime di sciupare la poesia.

I ragni amano la Musica come la maggior parte dei nostri compositori.

L'evoluzione musicale è sempre indietro di cent'anni rispetto all'Evoluzione pittorica.

L'Impressionismo è l'arte dell'imprecisione; oggi noi tendiamo alla Precisione.

Il Jazz ci racconta il suo dolore, e « *ce ne infischiamo* »... Per questo è BELLO, REALE...

L'artista non ha il diritto di disporre inutilmente del tempo del suo ascoltatore.

L'artista è certamente rispettabile, ma l'ascoltatore lo è ancora di più.

Il pubblico venera la Noia. Per lui, la Noia è misteriosa e profonda.

Strano a dirsi: contro la noia l'ascoltatore è senza difesa. La noia lo doma.

Perché è più facile annoiare la gente che divertirla?

Condivido senz'altro il parere dei nostri avversari. È deplorevole che degli artisti si servano della réclame. Eppure Beethoven non è stato maldestro come pubblicitario. È così che si è fatto conoscere, mi pare.

Segno dei tempi: gli artisti sono divenuti dei mestieranti; i dilettanti, artisti.

L'Opéra de Paris e il Louvre hanno qualcosa del frigorifero e dell'ossario.

Certi artisti vogliono essere sepolti vivi.
C'è sempre tempo per andare al cimitero.

Certi giovani sono piuttosto vecchi per la loro età.

È bella la gioventù, quando però non è vecchia.

Sappiate che i bambini sono più giovani di molti vecchi.

L'esperienza è una forma di paralisi.

Quando un tizio parla della « decadenza » attuale, guardategli la faccia.

« Sissignore, io ho fatto la guerra dei cent'anni », mi diceva il venerabile vegliardo. Confesso che la cosa non mi ha interessato.

C'è del *Bello* nel Passato e anche del *Molto Bello*. Cerchiamolo da soli, senza nessun consiglio; giacché non c'è nessun professore capace di mostrare agli altri la Bellezza, e neppure di evocarla nel più fine degli uomini.

Il Passato serve ad armarsi solidamente.
Il Futuro è la lotta nell'ignoto intravisto.
Imparate a guardare lontano, nel Gran Lontano.

Quando, dunque, uno scienziato – mago di prim'ordine – organizzerà, a prezzi modici, dei viaggi nel Passato?
Io e certi amici miei andremmo volentieri a passare una settimana a Parigi (al tempo del Consolato o – anche – di Luigi XI).
È un problema che va studiato seriamente, direi.
Conoscete per caso questo scienziato?

Un guardaroba fiabesco; un mobilio principesco; un libretto di assegni inesauribile; un domestico *devoto*, l'arte di rendermi invisibile: questi sono i regali che mi fece il mio amico mago per rendersi gradito...
Nessuno l'ha mai saputo...

Non capisco perché i soldi non hanno odore, dato che con i soldi si può avere tutto.

Se fossi ricco, avrei paura di perdere la mia ricchezza.

Una mano scellerata entrò in punta di piedi, con gli occhi fuor dalla testa, e si impadronì del tesoro.

Non gli riesce di capir niente delle cose della vita; un nonnulla lo fa fantasticare....

Come tutti i calvi, sono buono... In certe ore, beninteso... Che bel pensiero!

Non per nulla ho una lunga barba bianca: la devo ai consiglieri che ronzano intorno ad ogni povero pensatore.

Il « Pensatore » di Rodin ha un'aria davvero infelice, davvero disincantata, davvero triste, ma se il grande artista mi avesse pregato di posare per la sua opera, essa avrebbe presentato una tale massa di desolazione e di sconforto da perpetuare nei secoli dei secoli le mie miserie di fonometrografo.

Chi beve assenzio, si suicida a sorsi.

E tutto ciò continua e continuerà sempre, senza la minima interruzione, senza il più breve intervallo, sempre!

[INVENTARIO]

[CONFRATERNITE]

Cavalieri della Pia Unione
Isola perduta

Cappuccetti e Fratelli infimi
Ordine mendicante

Chiesa Metropolitana d'Arte di Gesù guida

Grandi dignitari:

Il Parziario	Tonaca rossa, cappuccio viola
Il Grande definitore Il Grande prosternato Il Grande claustrario Il Grande peneante	Tonaca rossa, cappuccio bianco

I Definitori, 10	Tonaca rossa, cappuccio grigio

Dignitari:

I Prosternati, 25	Tonaca viola, cappuccio rosso
I Claustrari, 50	Tonaca viola, cappuccio bianco

Uffici claustrali:

I Peneanti bianchi, 200	Tonaca bianca, cappuccio viola
I Peneanti grigi, 40.000	Tonaca grigia, cappuccio bianco

Cavalieri:

I Peneanti neri professi, 8.000.000	Tonaca nera, cappuccio bianco
I Peneanti neri conversi, 1.600.000.000	Tonaca nera, cappuccio grigio

Abito: giaco con cappuccio, bracciali e schinieri; tonaca con cappuccio; elmo conico a nasale; guanti di maglia d'acciaio.

Armi: larga spada da combattimento e lancia lunga cinque metri.

✝ *Congregazione dei Poveri Cavalieri della Città santa* ordine religioso e militare, istituito da pii scheletri per difendere la cristianità e proteggere le chiese. I Poveri Cavalieri vegliano sulla pace pubblica e la religione e conoscono tutti i crimini che possono turbare l'una o l'altra. I membri di questa congregazione l'avvolgono nel mistero più profondo e dispongono in tutta Europa di iniziati, che gli consegnano i colpevoli. Niente è risparmiato per favorire lo sviluppo dell'Ordine e annetterlo alla Santa Sede; il numero dei congregazionisti aumenta prodigiosamente; quest'Ordine

conta centinaia di dimore; migliaia di conventi sono affiliati al monastero principale. I Poveri cavalieri conducono una vita molto austera; devono fare i tre voti monastici di obbedienza, di povertà e di castità; rinunciano a tutti i beni di questo mondo e vivono di elemosine; non possono pagare alcun diritto, tributo o pedaggio: le loro dimore hanno diritto di asilo. Portano un abito bianco, ornato di una ✝ doppia croce rossa. Il capo della congregazione ha il titolo di gran maestro; l'ordine si divide in grandi priorati, priorati e commende. La Congregazione dei Poveri Cavalieri emana dai Templari, dai Sacheti, dagli Ospedalieri di San Lazzaro di Gerusalemme, dai Begardi e dalla Chiesa ✝ Metropolitana d'Arte di Gesù Guida. I Poveri Cavalieri sono guardiani del Santo Sepolcro.

Il Parziario:
Erik Satie ✝

[ANNUNCI ECONOMICI]

6ª Parte del Mondo: – Trucco di stregone.
Nuova Africa (Neo-africani). *5 miliardi di abitanti.*
I negri più neri del Mondo, molto feroci.
Contrada favolosa.
Mari sconosciuti.

Arcipelago delle *Indie Settentrionali.*
(Pelle-Arrossata Crudele).
Pellerossa detti: Teste-Piatte, Parolai, Marrani, Colli-Tozzi e Macachi, Becchi-Umidi, Terre-Cotte, Babbuini e Pappagalli, Smargiassi, Occhi di tigre, Cavallette e Grembiuli Neri.

Impero del Geisermark. Norroestermark. Oddinland. Gran Lapponia. Goetianburgo. Finsand.

La « *Guttaperca* », vasta regione sconosciuta, abitata dalle Gomme, popolazioni selvagge estremamente crudeli.

Valle del Sereno. Paese Incantato, proprietà di Cinque Nobili Maghi: Villaggio, Castello (XVI sec.) e Parco di Bourbon-le-Bac;

Stagni magici; *Foresta favolosa*; Villaggio (Maniero e Chiesa del XII sec.); *Grandi Fattorie*; Mulino ad acqua (sul Sereno).

Prati e Paludi.

Valle del Libro. Castello di Seta. Foresta di Braccia. Stagni di Zafferano. Valle del Castorino.

Sessantatré apparizioni di fortezze feudali dette « Castelli allucinanti »: rifugi di monaci burberi, difesi da un fossato, da alte mura e da torri; cittadelle spettrali, cinte da una foresta incantata, da Stagni mobili e da nebbie strane e mortali.

Marcia sorda di orde di Tagliagarretti, Scorticatori, Fanatici, Incendiari, Sventratori, Vagabondi e Predatori.

Assassini. Tagliagarretti. Scorticatori. Sventratori. Incendiari. Predatori. Spadaccini.

Un Despota Invisibile e Segreto
(1839-1878)

Lo stregone, acquirente misterioso dei territori di Bagneux, d'Arcueil-Cachan, di Gentilly-Bicêtre, di Villejuif, e di Chevilly,
influenza quelli di
Montrouge e Darnétal,
più i 215 del territorio di Rouen e tutto quello di Fécamp nonché le loro periferie e dintorni.

Mostruosa Basilica genere gotico, tutta di ghisa
« *Nostra Signora del Mondo* »
80 volte il Panthéon.
Dono del genero del Diavolo a un cattivo prete.
Tre cripte e sette torri.
Visita: 1 franco.

Immenso e completamente abbandonato Monastero,
genere gotico, di ghisa.
Cappella, chiostro, giardini; dipendenze e parco.
(*Proprietà di uno stregone*)
Fabbrica d'olio commestibile. Tipografia. Bagni.

Un pezzetto di Parco
e un Enorme e Grossolano *Castello* moderno,
in stile molto XIII secolo, tutto di ghisa.
Mobilio severo: come sopra.
Arcueil: Corso Romano. Rovine artificiali.
Proprietà di uno stregone
(In stato di abbandono)

Strano e grandioso *Castello* feudale del XII secolo, in stato di abbandono; costruito nel 1113, *in un mese*, dal figlio del Diavolo per la sua graziosa amante. In mezzo a vasti e vecchi boschi perduti; fiumi, stagni, belle praterie. Il tutto cinto da spesse e lunghe mura, Viali esterni interamente privati: *Villa Paul.*
Lussuosamente restaurato.

Confortevole e vecchia *Casa orba* di ghisa,
d'aspetto terrificante,
con un vecchio giardino malvagio.
Mobili grossolani.
Proprietà di uno stregone.

Grande Edificio Insignificante.
Tutto di ghisa. Stile gotico. Giardino e cortile.
Dipendenze. XII secolo.
Proprietà di uno stregone.

Vecchia *casa* di piombo
(XII secolo) a uso di Drogheria,
con bel giardino.

Aristocratico châlet svizzero,
tutto di grès. Ricco giardino.
(Dono del Diavolo)
e tre Villette normanne di gusto squisito.

Casa di riposo per negri.
Direttore. Sorvegliante generale. Economo.
Sorveglianti (4). Inserviente capo.
Inserviente sostituto. Inservienti (10).
Ricoverati (20).
Fondazione Juponot.
Consiglio superiore: Presidente,
Vice-Presidente,
Membri (6).

Grandi Magazzini del *Vecchio Re*

Grandi Magazzini della *Piccola Orgogliosa*

Piccolo Bollettino dell'Uomo Ammodo.
Informazioni utili e quotidiane.

Tutti i sabati pomeriggio,
« Il Cassetto comico »,
giornaletto senza importanza.
Molto rispettabile! Molto serio! Molto grave!

Società Commerciale Centrale.
Sala d'orticultura mista.
Pollame e Pesce.

Coperchi assorbenti consumanti,
tremendi arnesi di guerra
del sergente *Pucon* il disumano
(Cuoce e Disossa più di 10.000 uomini al secondo).

I *soldatini di piombo* del mago *Picot*
sanno rendersi invisibili; arrampicarsi sui muri;
camminare sull'acqua;
saltare sopra le case (*Società anonima*).

Ingegnere falsario in tutti i campi.
Meglio del reale.

Buoi da Sella (e da Tiro). Rapidità. Leggerezza. Forza.

Topi e Corvi militari del dott. Fauxlong, stregone.

Alborsen.
Colui che è nato dalla luna.
Alborsen.

Il « Pianista Scimmia ».
Il « Violinista bicefalo ».
Il « Cantante dalle unghie lunghe ».
Il « Flautista più magro del mondo ».

Attrazioni: Pianoforti verticali come « i »,* altri a coda come tutti gli animali del Creato.

Violini di carta gommata, tamburi foderati di coccodrillo; arpe mostruose con scivoli speciali per i glissando.

Oboe: è raro vedere un oboe suonato contemporaneamente da più strumentisti, così come si vede praticare quotidianamente sul pianoforte. Non esistono pezzi per oboe a quattro guance, per così dire.

2 flauti a pistone (fa diesis). 1 viola cappotto (do).
1 maniglia (mi).
2 clarinetti a coulisse (sol bemolle). 1 sifone in do.
3 tromboni a tastiera (re bemolle). 1 contrabbasso di pelle (do).
1 tinozza cromatica in si.

Strumenti della meravigliosa famiglia dei cefalofoni, con un registro di trenta ottave, del tutto impossibili da suonare.

Un amatore di Vienna (Austria) ha provato ad usare, nel 1875, il sifone in do; dopo l'esecuzione di un trillo, lo strumento esplose, gli spezzò la colonna vertebrale e lo scotennò integralmente. Da quella volta nessuno ha osato più servirsi delle potenti risorse dei cefalofoni e lo Stato si è visto costretto a proibire l'insegnamento di questi strumenti nelle scuole comunali.

* Il pianoforte verticale è detto in francese *piano droit*. Satie qui ricorda l'espressione idiomatica *droit comme un i*, equivalente dell'espressione italiana « diritto come un fuso » [*N.d.T.*].

Le nostre composizioni sono garantite
senza quinte né ottave.
Piccolo liutaio.
La ditta provvede a riparazioni armoniche.
I compositori della ditta usano solo vecchie armonie,
verificate con una lunga pratica.
Alla Moda di Oggidì.
Tutta la nostra musica
è stata accuratamente ritoccata dai nostri impiegati.
Specialità di rimaneggiamenti musicali.
Il nostro principio commerciale:
fare il nuovo con il vecchio.

Specialità di Marce Funebri.
Requiem.
Messe arrangiate a ballabili.
La ditta provvede a riparazioni armoniche.
Rapida trasformazione di sinfonie, quartetti, ecc. ecc.
Musica seria resa gaia.
I pezzi più difficili, ridotti per un solo dito.
Melodie vocali arrangiate per due pianoforti.
Niente più composizioni incomprensibili.
La Sottigliezza alla portata di tutti.
Sonate ridotte, riarmonizzate.
La nostra musica è garantita suonabile.

UN ATTO

Piazza di paese. Chiesa. Locanda. Folla di contadini. Ovazioni al vecchio sposo.

N. 1. Danza di gruppo.

N. 2. Danza dello sposo.
Suo successo e nuove ovazioni. Arrivo dell'attor giovane.

N. 3. Danza.
Nuove ovazioni. Arrivo della sposa.

N. 4. Danza. Ovazioni.

N. 5. Danza degli sposi.
Gelosia dell'attor giovane. Dichiarazione a una giovane donna.

N. 6. Danza.
Uscita della folla in direzione della locanda. Restano in scena la sposa e l'attor giovane. Spiegazioni e broncio.

N. 7. Danza.
Campane. Ritorno della folla.
Lo sposo accenna una danza grottesca.

N. 8. Danza.
La sposa resta più che indifferente.
Arrivo di ufficiali giudiziari recanti un enorme atto di sequestro.
Lettura della sentenza. Lo sposo cade dalle nuvole.
Gli ufficiali giudiziari sequestrano lo sposo e se lo portano via.
La sposa si asciuga una lacrima furtiva e si lascia consolare dall'attor giovane.

N. 9. Danza. Duetto.

N. 10. Danza.
Campane. Tutti insieme.

N. 11. Danza.

Cala la tela su un'uscita di scena generale.

[CINQUE SMORFIE]

Prologo:

1. Fanfara di circo.
   Burlesco: 20 misure ignobilmente stupide
2. Canti di galli e gag di vario genere: 16 misure
3. Stupida fanfara di caccia.
   Ottoni, poi fiati: due riprese di 8 misure
4. Fanfara abietta, suonata da tutta l'orchestra:
   Polka militare e grossolana, notevolmente idiota: 16 misure
5. Ritirata ridicola e stravagante
   espressa dall'intera orchestra: 12 misure, riprese 200 volte.

[ARREDAMENTO PER « SOCRATE »]

Il Convito - Musica d'arredamento per un salone	Cornice (danza) Tappezzeria (il Convito, soggetto) Cornice (danza, ripresa)
Fedro - Musica d'arredamento per un vestibolo	Colonnato (danza) Bassorilievo (marmo, soggetto) Colonnato (danza, ripresa)
Fedone - Musica d'arredamento per una vetrina	Scrigno (setola di maiale, danza) Cammeo (agata asiatica, Fedone, soggetto) Scrigno (danza, ripresa)

[TITOLI DISPONIBILI]

Armonie deliziose
Canzone Barbara (Imperiale Napoleone, Romanian Song, Imperiale Cesare)
Canzone-Fantasia (Razzo, Moscerino, Spiga)
Capriccio elegiaco
Carta fonica (di tipo ordinario, per tappezzare la stanza di un beone; arredamento economico)
Chimera cinese (Chiosco, Muffa, Stoccata)
Corclerù
Danza per un funerale
Danze bizantine
Danze romaniche
Dio Credo Rosso (Salvatet, Coro di adolescenti)
Disperazione familiare
Elegia commerciale
Fantasticheria burlesca
Fiori d'assenzio

Geometria (Sfera, Cubo, Cilindro)
I Cavalieri della Bottiglia
Il Visir austriaco
Irnebizolle
Kharaséod
La Zebra
Marcia romana
Menta acquatica
Messa della Fede
Minuetto basco
Obiezioni invernali (Giustacuore, Lanterna, Rifugio intermedio)
Ontrotance
Opere noiose (Catafalchi addormentati, Polveri impaurite, Parole sospese, Vasche traballanti)
Patagonia, *poema sinfonico*
Pensieri meccanici
Piastrelle per studiolo nero, di lusso
Posture soporifiche
Pozzanghere, trepidazioni, geometria
Satana, la sua vita (Interiore e Gesta)
Scene noiose
Serata intima (trenta persone)
Serenata sepolcrale
Sospiri appassiti
Sotto il Catalpas, I. Quel che dice il gufo. II. Dopo una buona colazione. III. Il bel ballo di cotone (*tre belle mazurke*)
Strane voci
Suite Indio-Montmartrese
Tappe monotone (Curiosità viscosa, Brivido scortese, Tentacoli cavallini)
Tendaggio sonoro (starebbe benissimo in un salotto Luigi XV)
Topica indiscreta
Treppiede a due gambe
Tumisrudebude
Velo mistico

APPENDICI

Benché le nostre informazioni
siano false, non le garantiamo.

Erik Satie

ABBREVIAZIONI

coll. = collezione
ed. = edizione
ms. aut. = manoscritto autografo
s.d. = senza data
s.f. = senza firma
s.t. = senza titolo
PDT = documento oggi scomparso, trascritto a suo tempo da M. Pierre-Daniel Templier, primo biografo di Satie (v. Bibliografia, 1932).

Sigle delle collezioni

AT = Andrée Tainsy, Paris
BD = Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris
BN-Mus = Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Paris
BO = Bibliothèque de l'Opéra, Paris
CR = Georgette Claude-Rostand, Genève
DU = Marcel Dubucq, Bruxelles
ED = Édouard Dermit, Milly-la-Forêt
EL = Étienne Labeyrie, Paris
HdB = Henri de Beaumont, Fontaine l'Abbé
HS = Henri Sauguet, Paris
JL = Jacques Lambert, Milly-la-Forêt
LL = Louise Leiris, Paris
OV = Ornella Volta, Paris
PT = Pierre-Daniel Templier, Paris
Ro.Ca. = Robert Caby, Paris
Ro.Ma. = Claude Roland-Manuel, Paris
WB-H = Mr. and Mrs. Woods-Bliss, Houghton Library, University of Harvard, Cambridge, Mass.

N.B. Il nome di un autore, seguito dalla data di pubblicazione, rimanda alla lista delle opere citate, p. 305.

AVVERTENZA

(*p. 3*)

[Erik Satie, *Heures Séculaires & Instantanées*, 1914, ed. E. Demets, Paris, 1917]. Con questa nota a margine, Satie ha espresso la sua ostilità nei confronti di una lettura ad alta voce – durante l'esecuzione musicale – di un testo da lui stesso aggiunto a una sua partitura. Benché egli non lo abbia ripetuto, per iscritto, in nessun'altra occasione, un simile divieto si applica però ovviamente a tutti i casi analoghi nella sua opera.

Composto poco prima dello scoppio della grande guerra, *Heures Séculaires & Instantanées* fu pubblicato soltanto nel 1917. Questa nota, che non figura nel manoscritto del 1914, è stata aggiunta probabilmente solo al momento della pubblicazione, dopo, cioè, che il critico americano Carl Van Vechten aveva sostenuto – in un suo articolo del novembre 1916 appunto – che, durante l'esecuzione delle musiche di Satie, si sarebbero dovuti recitare non solo i poemetti in prosa che il compositore affiancava alle sue note musicali (p. 181), ma perfino i suoi consigli di interpretazione, nello stesso modo in cui certi attori dell'epoca usavano interpolare ai dialoghi di Bernard Shaw le indicazioni di regia – particolarmente gu-

stose – di quest'autore. L'interprete ideale di Satie sarebbe stato l'eccentrico pianista Vladimir de Pachmann, già avvezzo a commentare ad alta voce, mentre li suonava in pubblico, i valzer di Chopin (Van Vechten, 1917).

Bisogna dire però che, se intendeva bloccare sul nascere questo tipo di proposte, la messa a punto di Satie non ha ottenuto un effetto decisivo. Di tanto in tanto, e oggi più che mai – nel corso di « serate-omaggio » a Satie e perfino in alcune registrazioni discografiche –, capita malauguratamente di assistere a simili indebite sovrapposizioni sonore. Intervistato da Hilmar Schatz della Südwestfunk di Baden-Baden, per il telefilm *Monsieur le Pauvre* (1972), Darius Milhaud ha raccontato come, già nel 1921, Satie aveva dovuto manifestare il suo disappunto nei confronti di Schoenberg, che, in un pubblico concerto, aveva « violato quel che lui considerava un segreto, confidato esclusivamente al suo interprete ».

IN ORDINE ALFABETICO

(p. 4)

[Erik Satie, partiture varie (estratti), 1893-1919, mss. aut., coll. BN-Mus, WB-H e ed. Combre, Max Eschig, Salabert]. Sono qui riuniti i consigli di interpretazione con cui Satie ha accompagnato le sue partiture. Salvo qualche rarissima eccezione, ognuno di essi è stato usato una sola volta. Dall'aprile 1893 (data della *6e Gnossienne*, pubblicata più tardi con il titolo *Gnossienne n. 2, 1890*) fino al 1919, Satie ha sostituito le didascalie convenzionali – « lento », « moderato », « con brio », e simili – con espressioni di suo conio. Nei suoi quadernetti di appunti si ritrovano alcune di queste espressioni, disposte l'una sotto l'altra come versi, indipendentemente dalla partitura a cui si riferiscono e che, in certi casi, cronologicamente precedono.

Contamine de Latour, compagno inseparabile di Satie nei suoi giovani anni, ha raccontato la gioia e il divertimento manifestati dal compositore nel momento in cui scopriva questa nuova possibilità espressiva. Questo avveniva poco dopo la redazione – in collaborazione con lo

stesso Contamine de Latour – del libretto di *Uspud*, che sembra avere dunque particolarmente favorito la presa di coscienza delle sue possibilità letterarie (p. 120).

Conrad Satie, che ha avuto nei confronti del fratello Erik, sia pure in modo intermittente, una funzione simile a quella esercitata da Theo Van Gogh con Vincent, ha poi lasciato qualche nota sul valore metaforico delle indicazioni contenute nel pezzo per violino e pianoforte *Choses vues à droite & à gauche (sans lunettes)*, 1914. Veniamo a sapere così che *laccato come un cinese* si può tradurre con « qualcosa di vivo, ma come protetto da una vernice », che *le ossa secche e lontane* significa « come una mummia, vista a distanza, dal fisico spettrale », che *fantasia muscolare* è una satira dell'esagerazione del virtuoso, mentre *molto mogio* vuol dire che si deve suonare « nel modo imbarazzato e un po' ridicolo di chi non è sicuro di avere prodotto in precedenza l'effetto voluto ».

Si può ancora notare che la scelta dei vocaboli è spesso condizionata dall'ambientazione del testo a carattere narrativo, che, a seconda dei casi, completa o affianca queste notazioni (p. 181). Là dove il testo-pretesto della composizione evoca la visione di una desolata parte del mondo abitata solo da « un negro » (p. 21), il primo consiglio all'interprete sarà di suonare *nerastro*; nel pezzo dedicato a un « trasportatore di grosse pietre » (p. 14), il pianista dovrà invece suonare *con gran fatica, strascicando le gambe*, eccetera.

Quel che colpisce soprattutto in questi « consigli » è il loro carattere molto più psicologico che tecnico. Disposti in fila l'uno dietro l'altro, così come noi abbiamo arbitrariamente fatto, potrebbero costituire il breviario di una di quelle confraternite che, per suo personale ed esclusivo diletto, Satie si divertiva a fondare sulla carta (p. 162). Da notarsi in particolare il gran numero di inviti all'umiltà, alla modestia, alla rinuncia (« Fuggite l'orgoglio, » scriverà in un'altra occasione, p. 37: « di tutti i nostri mali, è quello che rende più stitici »). Lo sforzo di spersonalizzazione – di scoraggiamento dell'ego – che viene in tal modo richiesto, è ulteriormente propiziato, poi, non solo dalla totale assenza di abbandoni sentimentali e di compiacimenti soggettivi (l'autore delle *Memorie di un amnesiaco* si dichiara « sentimentalmente presbite »), ma anche e soprattutto dal continuo incitamento a colti-

vare relazioni non conformiste con le singole parti del proprio corpo (« Allarghi la testa », « non arrossisca sulle dita », « in punta di denti, quelli di fondo »), le quali parti del corpo, dal canto loro, sembrano sempre sul punto di comportarsi come i piedini disobbedienti di Alice.

L'uso frequente di espressioni sconcertanti (« si salga sulle dita », « su del velluto ingiallito », « come un usignolo con il mal di denti ») permette poi, per le sue affinità con il linguaggio onirico, di stabilire un tipo di comunicazione subliminale tra il compositore e il suo interprete.

Sbaglierebbe tuttavia chi vedesse queste espressioni come un puro esercizio di nonsense. Solo un loro attento raffronto con il rispettivo contesto musicale permette infatti di apprezzarne l'effettiva portata.

Esaminando i consigli d'interpretazione di Satie – partitura per partitura, in ordine cronologico – si constata inoltre che, salvo rare eccezioni, essi sono caratterizzati da un linguaggio particolare solo in due periodi di tempo ben precisi (separati tra di loro da un intervallo di quindici anni): dal 1893 al 1897, e dal 1912 al 1919. Una sensibile differenza di tono distingue il primo dal secondo periodo.

Nati come un invito a una forma di raccoglimento simile alla preghiera, questi consigli si faranno invece, nella seconda fase, particolarmente maliziosi e gustosi. « Sono la ricompensa del pianista » dice allora Satie, che li destina infatti al suo interprete ideale, Ricardo Viñes, a cui lo lega un rapporto di amichevole complicità.

Perduto di vista Viñes poco dopo la guerra, Satie abbandona, un po' alla volta, la didascalia di tipo colloquiale, legata, tra l'altro, a una produzione cosiddetta « umoristica » che egli ormai considera conclusa. Il manoscritto del primo *Nocturne*, 1919, contiene un ultimo tentativo di continuare il filone di questi consigli di tipo particolare (p. 29), un tentativo evidentemente rientrato giacché essi non si ritrovano nella pubblicazione corrispondente. Nella nuova fase che il compositore inizia in quel momento, risulterebbero infatti inopportuni.

A.M. Gillmor, 1972, ricorda che anche Charles-Henri-Valentin Alkan, detto « il Berlioz del pianoforte » (1813-1888) inseriva didascalie fantasiose nei suoi spartiti, e Roman Vlad, 1959, paragona a quelle di Satie le notazioni

umoristiche, spesso contrastanti con l'atmosfera della musica che accompagnano, dei *Péchés de ma Vieillesse*. Personalmente non crediamo che questa relazione denunci un'influenza diretta, e ciò non tanto perché i pezzi per pianoforte di Rossini sono rimasti inediti fino al 1954 (dopotutto qualche copia manoscritta circolava nei salotti parigini, tanto è vero che perfino Diaghilev li utilizzerà nel 1919, in un'orchestrazione di Respighi, per *La Boutique fantasque*), ma soprattutto perché Satie colora le sue notazioni di un'ironia di tipo rossiniano solo una ventina d'anni dopo avere avuto l'idea di personalizzarle.

DESCRIZIONI AUTOMATICHE

(p. 11)

[Erik Satie, *Descriptions Automatiques*, ed. E. Demets, Paris, 1913]. Con quest'opera, Satie inizia una serie di composizioni per pianoforte, nelle quali i suoi, già particolarissimi, consigli d'interpretazione sono completati da brevi testi a carattere descrittivo – rapidi schizzi di atmosfere, di personaggi – anch'essi destinati esclusivamente all'interprete. Benché legati (come vedremo, caso per caso) al loro contesto musicale, questi testi sono perfettamente in grado di condurre un'esistenza autonoma, come dimostra il fatto che li pubblichiamo qui senza le partiture corrispondenti.

Dichiarando di avere composto – tra il 24 e il 26 aprile – queste *Descriptions Automatiques* « in occasione della sua festa » (p. 38), Satie può avere voluto alludere al suo compleanno che cadeva il 17 maggio. È anche legittimo supporre, però, che quel che allora gli premeva soprattutto di festeggiare era un momento per lui particolarmente felice. Confortato finalmente dall'intesa con un editore, E. Demets, e dall'intelligenza di un interprete, Ricardo Viñes, calorosamente appoggiato dai Jeunes della S.M.I. (p. 221), Satie collabora ora regolarmente alla loro rivista ed ha appena finito di scrivere la sua prima – ed unica – commedia (p. 130). L'esercizio intenso della scrittura gli ha fatto prendere gusto alla manipolazione delle parole,

specie quando trova il modo di fargli dire tutt'altro di quel che sembra. Come certi indovinelli infantili, presentati sotto forma di poesiole, anche i poemetti in prosa, che accompagnano le sue musiche, molto spesso sono a chiave. Apparentemente si tratta solo di osservazioni acute, anche se sommesse, sul mondo circostante, senza il minimo rapporto illustrativo – o figurativo che sia – con le musiche corrispondenti. In realtà vi si può vedere, molto spesso, la spia dei motivi popolari, o delle composizioni di altri autori, « citati » in queste stesse musiche, in forma più o meno rielaborata.

Descrivendo un « naviglio », Satie non fa che sottolineare infatti il tema della canzoncina infantile, *Maman, les p'tits bateaux ont-ils des jambes?* che è servito di base alle variazioni del primo pezzo. La « lanterna » mette invece in luce le reminiscenze – percettibili nel secondo – del ritornello di *Dansons la Carmagnole,* in voga all'epoca in cui a Parigi si chiamavano « lanterne » i lampioni, utilizzati più che altro per trasformare in macabri pendagli gli aristocratici. « L'elmetto », il « tamburo » e il « colonnello » alludono infine alle due citazioni musicali del terzo e ultimo pezzo, tratte rispettivamente da *General Lavine, eccentric* di Debussy e dalla fanfara *En avant!,* rimasta probabilmente nell'orecchio di Satie dal tempo del suo servizio militare – quel servizio che aveva prematuramente interrotto, esponendosi a torso nudo all'aria gelida di una lunga notte d'inverno nel nord della Francia, al fine di contrarre una polmonite liberatrice.

Si noti ancora che, suscitate essenzialmente da associazioni di idee, queste « descrizioni automatiche » di Satie precedono di parecchi anni la cosiddetta scoperta della scrittura automatica da parte dei surrealisti.

« Prima di scrivere un'opera » diceva Satie « le giro intorno più volte in compagnia di me stesso » (p. 38). Si potrebbe dedurne quindi che anche la sapiente e calcolatissima interpenetrazione di testo e musica, nelle sue composizioni, è il frutto di un'elaborazione mentale preventiva. Dall'esame dei manoscritti risulta però che, nel momento di passare dall'idea all'attuazione, Satie curava per prima cosa la formulazione dei testi, quasi li considerasse come una trama indispensabile al suo tessuto musicale. Come la trama di un tappeto appunto, questi testi dovevano restare presenti e invisibili nel prodotto finale,

il che spiega il perché venivano pubblicati, ma non dovevano essere letti.

Solo dopo avere messo a punto il suo testo, Satie passava alla composizione delle frasi musicali, sulla cui misura poi adattava – dissociandole l'una dall'altra ed eventualmente modificandole – le singole frasi del testo precostituito. Come ultimo tocco, poi, aggiungeva i consigli d'interpretazione, usando, a seconda dei casi, un vocabolario appropriato all'atmosfera del testo, oppure deliberatamente contrastante.

In certi casi la frontiera tra « il testo » e « i consigli » non è facile da stabilire. Nella seconda *Description Automatique*, per esempio, le allusioni alla luce di una lanterna che – come abbiamo visto – sono giustificate da un'allusione musicale, funzionano anche come consigli all'interprete, espressi naturalmente nel linguaggio metaforico caro al compositore.

EMBRIONI SECCHI

(*p. 12*)

[Erik Satie, *Embryons Desséchés*, ed. E. Demets, Paris, 1913]. Satie ha firmato il contratto di edizione per *Descriptions Automatiques* e *Embryons Desséchés* il 24 aprile 1913, ossia lo stesso giorno in cui iniziava la prima di queste due composizioni, e diversi mesi prima di dedicarsi alla seconda.

Non è questa certo la prima volta in cui Satie, per comporre un'opera, comincia dal titolo. Si sa per esempio che, introdotto nel dicembre 1887 allo Chat Noir, vi si presenta come *gymnopédiste*, professione questa che, senza batter ciglio, il navigato direttore di quel cabaret letterario giudica immediatamente « ottima ». Dovranno trascorrere in realtà ancora alcuni mesi prima che Satie componga le *Gymnopédies*, giustificando così in qualche modo la sua pretesa qualifica.

La cronistoria delle sue opere dimostra che Satie amava comporre su ordinazione, ossia sentirsi spinto da un appello esterno a esplicitare il suo monologo interiore. In mancanza di richieste, provvedeva a fissarsi un pro-

gramma da solo. Il titolo funzionava in questo caso come il seme che, per fruttificare, ha bisogno di una lunga gestazione. (« Prima di comporre un'opera, le giro intorno più volte in compagnia di me stesso »).

Questo può spiegare in parte il suo gusto dei titoli insoliti, che dovevano agire come formule magiche nello sblocco del processo creativo. Come si sa, il piacere che Satie provava nell'associare vocaboli tradizionalmente fatti per stare lontani, non è stato sempre condiviso dai suoi ascoltatori e critici, ma anche queste reazioni negative facevano probabilmente parte del calcolo (p. 220).

Bisogna ancora dire che l'influenza diretta di un titolo sulla composizione che gli corrisponde, è, nel caso di Satie, molto relativa. Gli è capitato di intitolare nello stesso modo – *Pièces Froides* o *Préludes Flasques* (p. 218) – delle opere completamente diverse.

In *Embryons Desséchés*, sotto la maschera di suggestivi e poco noti animali marini, si nascondono gli embrioni ridotti all'osso di motivi musicali di varia provenienza. Una reminiscenza della canzone popolare *Mon rocher de Saint-Malo* spinge l'oloturia – osservata per l'appunto « nella baia di Saint-Malo » – a interessarsi da vicino a uno scoglio. Quel che fa piangere gli edrioftalma è una ripresa della marcia funebre di Chopin, che una nota in margine – ennesimo sberleffo all'ascoltatore distratto – definisce come « la celebre mazurka di Schubert ». L'aria « Ah, ne courez donc pas comme-ça » dell'operetta *La Mascotte* di Edmond Audran giustifica la presenza di un misterioso consigliere a fianco di quei troppo frettolosi cacciatori che dimostrano di essere i podoftalma.

Tra le riflessioni degli embrioni di oloturia, si introduce però, accidentalmente, anche un elemento autobiografico, e precisamente l'insofferenza per il sole, che essi condividono con l'autore (« Il sole se ne è andato: purché non torni più »). È nota, infatti, la preferenza di Satie per il maltempo e la sua abitudine di scegliere deliberatamente i giorni di pioggia a dirotto per fare lunghe passeggiate in campagna. Alla sua passione per gli ombrelli (che d'altronde proteggeva con la propria giacca, in caso di acquazzone, p. 254), egli dovette probabilmente anche la sua sistemazione nel sobborgo di Arcueil, in una stanza del tutto priva di comfort, ma « abbastanza vasta per al-

loggiare tutte le sue idee », lasciatagli da una celebrità del Quartiere latino, il clochard Bibi la Purée, che per attirare l'attenzione dei passanti, usava abbordarli chiedendo se avessero « ombrelli da vendere ».

Satie diceva del sole che era « un bruto, capace di far all'improvviso un brutto colpo, un colpo di sole » (cfr. p. 22), e che aveva, poi « l'aria di un imbecille con il suo occhio bovino, rosso come un galletto ». Non lo amava neppure in senso figurato. Lamentandosi che Debussy non gli lascia neppure un posto nella sua ombra (p. 285), non si affretta forse a precisare: « Non so che farmene, io, del sole »?

CAPITOLI RIVOLTATI IN TUTTI I SENSI

(p. 14)

[Erik Satie, *Chapitres tournés en tous sens*, 1913, ed. E. Demets, Paris, 1916]. Satie continua a rivoltare in tutti i sensi gli embrioni musicali di opere altrui che affiorano alla sua mente, e ad accompagnarli con le descrizioni di quegli ambienti, situazioni e personaggi, che essi automaticamente vi suscitano.

La visione della moglie che non sta mai zitta, è provocata dalla romanza « Ne parle pas, Rose, je t'en supplie » dell'operetta *Les Dragons de Villars* di Aimé-Louis Maillart. Il desiderio, espresso dalla stessa moglie, di un cappello di mogano massiccio è invece solo la reminiscenza di un « regalo al Papa » progettato da Satie una decina di anni prima (p. 155). Il peso – molto relativo – di una pietra di grandi dimensioni, che però è una pietra pomice, è preso in considerazione per via del motivo che lo accompagna – « C'est un rien, un souffle, un rien... », estratto dalla romanza « Vive la Paresse! » dell'operetta *Rip* di Robert Planquette. Quanto alla pietra pomice in particolare, si può ancora notare che Satie aveva questo materiale sempre sott'occhio perché lo usava al posto del sapone...

Il profeta Giona e l'avventuriero Jean-Henry de Latude, prigionieri « a molti secoli di distanza », l'uno nel ventre della balena, l'altro nelle carceri di Luigi XV, si lamentano sull'aria della canzone *Nous n'irons plus au bois*. Questo pezzo è dedicato alla moglie di Debussy per

ricordare che la stessa canzone è stata utilizzata anche da questo musicista (in *Jardins sous la pluie*).

Satie, infatti, non è il solo della sua epoca a contaminare con motivi popolari la musica « colta ». Debussy, Stravinsky, Charles Ives, vi si sono tutti – e certo senza concertarsi – esercitati. In quello stesso momento, Marinetti proponeva, nel manifesto *Il Teatro di Varietà* (« Daily Mail », 21 novembre 1913) di « vivificare le opere di Beethoven, di Wagner, di Bach, di Bellini e di Chopin, introducendovi canzonette napoletane »; e già da qualche tempo Rimbaud aveva dichiarato di amare non solo « le pitture idiote, le decorazioni delle porte e i cartelloni dei saltimbanchi », ma anche « le vecchie opere liriche, i ritornelli sciocchi e i ritmi ingenui ». In attesa che Tzara si mettesse a comporre poesie mescolando ritagli di giornale in un cappello, i cubisti incollavano questi ritagli sulle loro tele, pensando, secondo la formula di Picasso, che « i migliori quadri sono fatti allo stesso modo di come i principi fanno i più belli dei loro figlioli: con le pastorelle ».

« La mobilità dei sentimenti umani, la loro varietà » ha detto Satie (all'Associazione culturale viennese, nel dicembre del 1922) « agiscono sull'artista e gli dettano il modo di creare la sua opera. Non dimenticate che le epoche hanno sull'artista una grande influenza: lo dominano e gli impongono la loro atmosfera. Egli non vi si può sottrarre... ».

Nel suo caso particolare, comunque, la conoscenza delle relazioni profonde tra il gregoriano, oggetto dei suoi primi interessi, e le prime tracce documentabili della canzone popolare ha senz'altro contribuito a farlo diffidare di ogni rigida discriminazione tra i generi. Diverse circostanze hanno poi favorito il suo sostanziale irrispetto per le gerarchie di valori convenzionali. Il fatto, per esempio, che il suo primo maestro di pianoforte, diplomato della scuola di musica religiosa Niedermeyer, alterna la professione di organista di una chiesa di Honfleur alla composizione di ballabili. O quello di aver potuto vedere allo Chat Noir – luogo del suo debutto in società – i più raffinati poeti simbolisti mescolarsi senza pregiudizi (e questo in un'epoca che di pregiudizi non era certo priva) a caricaturisti, umoristi e chansonniers. Vita natural durante, continuerà a frequentare indifferentemente i più

elitari salotti parigini e gli habitués di un certo caffè del sobborgo di Arcueil-Cachan. Dopo aver passato una serata a discutere con un gruppo di pittori cubisti, può benissimo capitargli di ritrovarsi nottetempo a picchiare con l'ombrello su una grondaia per insegnare il solfeggio a un amico imbianchino. Fernand Léger deve probabilmente al suo incontro con Satie la piccola folla di operai che popola la sua pittura. Ha raccontato lui stesso come, osservando dei camionisti in un'osteria, Satie gli avesse detto: « Mai conosciuto dei tipi così? Sì? E dove? In guerra! Dunque, c'è voluta una guerra perché tu li scoprissi! Ma perché non li frequentiamo? Sono splendidi e almeno con loro si respirerebbe un'aria un po' diversa... » (F. Léger, 1952).

Un costante bisogno di comunicazione – in particolare con i non iniziati – può avere inoltre suggerito a Satie l'idea di facilitare la percezione del suo discorso musicale che rimane complesso, introducendovi qualche motivo familiare al pubblico, per attirarne l'attenzione. Nello stesso modo egli ricerca un contatto semplice e diretto con l'anonimo lettore o ascoltatore, disseminando nei suoi articoli e nelle sue conferenze battute di spirito e giochi di parole.

VECCHI ZECCHINI E VECCHIE CORAZZE

(*p. 15*)

[Erik Satie, *Vieux Sequins & Vieilles Cuirasses*, 1919, ed. E. Demets, Paris, 1916]. Anche questi tre raccontini sono costruiti sulla base di citazioni musicali. La « Ronde du Veau d'Or » del *Faust* di Gounod culla il delirio del *Mercante d'Oro*, situato shakespearianamente a Venezia, e che si rotola nella sua cassaforte colma di zecchini come Uspud in una botte irta di chiodi (p. 128). La marcia militare *Aux Champs*, su cui gli zuavi in campagna hanno improvvisato le parole « As-tu vu la casquette, la casquette au Père Bougeaud » segna il tempo della *Danza corazzata*. Le canzoncine infantili *Marlborough s'en va-t-en-guerre mironton mirontaine* e *Le Bon Roi Dagobert a mis sa culotte à l'envers* colorano l'incubo del bambino,

impressionato dalla *Disfatta dei Cimbri*, per opera del romano Mario.

Il titolo di questo trittico – come del resto i titoli di molte altre composizioni di Satie – rivela una tendenza a riconoscere un'identità, e quasi una capacità di vita propria, agli oggetti, che trova poi il suo logico pendant in una visione meccanicistica del comportamento umano. In realtà i vecchi zecchini, le vecchie corazze, gli embrioni secchi, le scimmie imbalsamate, i burattini ballerini e altri omini di legno di Satie non risultano anomali in un tempo popolato dai fantocci elettrici di Marinetti, dai manichini di de Chirico, dai ready made di Duchamp e dai robot di Čapek. Ci sembra però che, ancor meglio degli altri, Satie abbia saputo esprimere l'attrazione della sua epoca per l'inanimato, giungendo al punto di costruire a poco a poco la sua immagine in modo da assumere l'apparenza di una maschera lui stesso (p. 241).

SPORT E DIVERTIMENTI

(*p. 16*)

[Erik Satie, *Sports & Divertissements*, 1914, ed. Lucien Vogel, Paris, 1919]. Per tutte le opere edite durante la vita di Satie, ci siamo attenuti alla versione pubblicata, anche quando differiva dal manoscritto che ci era stato possibile consultare, e questo nell'ipotesi che l'autore avesse operato delle modifiche successive, di cui si fossero perse le tracce. Abbiamo fatto un'eccezione tuttavia per la raccolta *Sports & Divertissements*, pubblicata cinque anni dopo essere stata composta, e per la quale ci è sembrato più opportuno seguire la disposizione indicata da Satie in una nota manoscritta (coll. HS). Come risulta dalla tavola comparata che pubblichiamo, questa disposizione non corrisponde né a quella per cui ha optato in definitiva l'editore, né all'ordine cronologico di composizione dei ventun pezzi. È anche da notare che, nell'edizione in facsimile, ognuno di essi risulta datato e firmato secondo l'abitudine di Satie di apporre la propria firma e la data su ogni opera definitivamente conclusa. Le ventuno firme sottolineano dunque l'autonomia e l'indipendenza reci-

Ordine di composizione	Ordine previsto da Satie	Ordine di pubblicazione
1. La Pesca	Corale	Prefazione-Corale
2. La Piovra	Lo Yachting	Altalena
3. Lo Yachting	La Slitta	La Caccia
4. Le Corse	Il Tango	Commedia dell'Arte
5. Il Flirt	Il Carnevale	La Sposa
6. L'Altalena	Il Risveglio della Sposa	Moscacieca
7. Il Carnevale	Il Golf	La Pesca
8. Il Fuoco d'Artificio	La Pesca	Yachting
9. La Caccia	La Piovra	Bagni di Mare
10. I Bagni di Mare	Il Tennis	Il Carnevale
11. La Cascata	Il Picnic	Il Golf
12. Il Picnic	Le Corse	La Piovra
13. Il Tennis	I Bagni di Mare	Le Corse
14. I Quattro Cantoni	La Caccia	I Quattro Cantoni
15. A Moscacieca	L'Altalena	Picnic
16. La Commedia dell'Arte	La Cascata	Cascata
17. La Slitta	A Moscacieca	Il Tango
18. Il Tango	I Quattro Cantoni	Slitta
19. Corale inappetitoso	La Commedia dell'Arte	Flirt
20. Il Risveglio della Sposa	Il Fuoco d'Artificio	Fuoco d'artificio
21. Il Golf	Il Flirt	Il Tennis

N.B. I titoli della terza colonna corrispondono a quelli dati alle proprie tavole da Charles Martin. Nel trascriverli nei suoi spartiti (colonne 1 e 2), Satie ha aggiunto, dove mancava, l'articolo definito e cambiato il titolo *La Sposa* con *Il Risveglio della Sposa* (p. 192).

proca di ciascuno dei singoli pezzi, malgrado il fatto che siano stati tutti chiaramente concepiti in vista di un insieme, e consegnati all'editore – dal 27 marzo al 20 maggio 1914 – per gruppi di tre pezzi ciascuno, al ritmo di un gruppo alla settimana.

Questa raccolta è nata per iniziativa di Lucien Vögel, fondatore de « La Gazette de Bon Ton », che desiderava portare il suo contributo alla voga dell'album musicale

illustrato, bell'oggetto da esporre in salotto sul pianoforte e regalo gradito in un'epoca in cui, in attesa della radio e di una reale diffusione delle registrazioni discografiche, la migliore maniera per sentire musica era ancora quella di suonarsela da soli.

Vögel interpella dapprima Stravinsky che rifiuta, trovando il compenso previsto troppo basso; propone poi una somma ancora inferiore a Satie, che, in un primo momento, rifiuta anche lui, ma perché la giudica, invece, troppo alta (e, come tale, sconveniente per un artista).

Pretesto dell'album, una serie di acqueforti eseguite da Charles Martin nel 1914, ma non pubblicata in quello stesso anno a causa della guerra. Ritornando dal fronte alla cessazione delle ostilità, il disegnatore giudicherà passata di moda la sua produzione di cinque anni prima e deciderà di rifarla integralmente. Una riproduzione a colori di questa nuova serie sarà allora pubblicata da Vögel (che ora firma Vogel) nel 1919, insieme ai facsimile delle partiture manoscritte di Satie. La Librairie Jules Maynial ha curato nello stesso momento un'edizione, a soli dieci esemplari, che comprende ambedue le versioni delle illustrazioni di Charles Martin.

Tema di queste ultime, i passatempi preferiti dalla Parigi elegante. Se ne deduce che, nell'immediato anteguerra, gli sport predominavano nettamente sui divertimenti e che, grazie all'*Entente cordiale* con l'Inghilterra, l'aspirazione dei francesi a liberarsi delle costrizioni moralistico-vestimentarie trovava un incentivo nel modello britannico post-vittoriano. Ancora qualche mese e il piacere di portare un insieme sportivo si confonderà con la passione della divisa, mentre l'amore della competizione sfocerà, altrettanto naturalmente, nel patriottismo.

Nei poemetti che accompagnano le partiture – secondo la sua abitudine di quegli anni – Satie ignora garbatamente questo tipo di prospettive e mostra di vedere, tanto negli « sport » quanto nei « divertimenti » solo un'occasione di malinconiche delusioni e di derisori fallimenti. Evidentemente preoccupato di simmetria, baderà soprattutto a non superare, con ognuna delle sue istantanee letterario-musicali, la dimensione della tavola che l'ha ispirata. Musica, testo e illustrazione si possono così assimilare in un solo colpo d'occhio.

Non fa alcuno sforzo particolare per seguire una simile

regola. « Siate brevi » è il solo consiglio che abbia mai consentito a dare. « L'artista non ha il diritto di disporre inutilmente del tempo del suo ascoltatore » è un'altra delle sue massime (p. 158).

È possibile che la forma di questi poemetti sia di diretta ispirazione orientale. Nel gennaio 1914, Satie ha avuto modo di leggere, stampate su un programma di un concerto della S.M.I., le « tre liriche giapponesi » che hanno ispirato a Stravinsky l'opera omonima, ed è verosimile che vi abbia trovato uno stimolo a fabbricarsi qualcosa di simile – secondo le sue abitudini – da solo. Basta leggere la prima di queste liriche, *Akahito*, per intuire la seduzione che può avere esercitato su Satie un simile concentrato di delicatezza e di innocenza:

« Scendiamo in giardino.
Volevo mostrarti dei fiori bianchi.
La neve cade.
Son tutti fiori, questi, oppure è neve bianca? ».

Gli haiku conquistano del resto, proprio in quegli anni, i letterati europei. Eugenio d'Ors, 1922, compone, con il titolo italiano *Anch'io*, questi due versi: « La moda è onnipotente. / Farò dunque degli haï-kaï anch'io ».

Come tutti i testi di accompagnamento alle sue musiche, anche questi poemetti di Satie non devono naturalmente essere letti ad alta voce in un concerto (p. 177). L'autore stesso lo ricorda implicitamente, precisando, nella prefazione dell'album, che esso è composto esclusivamente di due elementi, « disegno, musica » (p. 39).

Malgrado possano apparire del tutto autosufficienti, questi testi, al solito, non sono affatto svincolati dalle partiture, e si riferiscono in realtà ad avventure vissute molto più da gruppi di note che da aitanti sportivi e da fanciulle annoiate. Come nota Anne Rey, 1974, l'omaggio alla ragazza sull'altalena, per esempio, nasconde una « dichiarazione d'amore alla modalità... dove la nota sembra sfuggire alla forza di gravità e la frase si dipana senza puntelli, rischiando davvero di dare le vertigini ».

Léon Guichard, 1973, fa osservare dal canto suo che l'immagine della *Sposa* ha suscitato in Satie solo il ricordo della fanfara della sveglia militare, i cui echi si alter-

nano in questo pezzo con il ritornello « Dormez-vous, dormez-vous? » della canzone *Frère Jacques*, il che spiega la differenza tra il titolo dell'illustrazione, *La Mariée*, e quello della partitura, *Le Réveil de la Mariée*. Quest'ultimo permette a Satie, tra l'altro, un ammiccamento in direzione di Ravel, autore di un'omonima « melodia popolare greca ».

Qualche altra osservazione nata dal confronto testi-musica:

– i « perdenti » alle *Corse* ippiche sfilano malinconicamente al suono della *Marsigliese*;

– impegnato nella schermaglia del *Flirt*, anziché chiedersi, come Rollo Myers, 1948, se questa sua attività sia uno sport o un divertimento, il corteggiatore sfortunato medita di consolarsi trasferendosi sulla luna, e questo sotto l'influenza evidente dell'amico Pierrot, quello della canzoncina infantile *Au clair de la lune*, che, per qualche istante, gli tiene compagnia;

– nel *Tango* (previsto come perpetuo: alla fine della partitura, si prega di ricominciare da capo), Satie approfitta della possibilità offertagli dal suo doppio sistema di scrittura per distribuire tra testo e musica due diverse associazioni di idee, leggere e casuali come quelle che possono manifestarsi nel corso di una conversazione. La presenza del Diavolo nel testo ricorda infatti la condanna pronunciata, in quello stesso anno 1914, dall'arcivescovo di Parigi nei confronti di questa « danza lasciva d'importazione straniera » (pura coincidenza il fatto che, in quegli stessi giorni, Marinetti proclami « abbasso il tango e il *Parsifal* »); mentre, se si ascolta la musica, si vede che la parola « tango » vi è considerata come un derivato del verbo *tanguer*, che in francese significa « beccheggiare » e giustifica quindi la citazione del tema di « Sur un Vaisseau » (*Descriptions Automatiques, I*), il quale del resto si presentava già sotto forma di tango...

Nessun testo accompagna il *Corale inappetitoso* (p. 316), che precede questa raccolta, tranne il consiglio di suonarlo « barboso e astioso » e l'illuminante precisazione che è stato composto « la mattina, a digiuno » (Rossini, dal canto suo, aveva fatto un *Prélude hygienique pour usage matinal*). Questo pezzo non era stato previsto dal disegnatore, per cui non risulta nemmeno illustrato. Satie

lo ha probabilmente aggiunto non solo per dare una maggiore unità al tutto, e invitare nello stesso tempo l'ascoltatore a una serena contemplazione, priva di avidità o di aggressività mentale, ma, molto probabilmente, anche per ottenere, con il numero complessivo di ventuno partiture, un multiplo del tre, sua cifra favorita.

Sulla marcata preferenza di Satie per i trittici (pp. 314 sgg.) sono state formulate diverse ipotesi. Alfred Cortot, 1938, propende per « un'allusione alle virtù simboliche della Trinità »; Anne Rey, 1974, spiega il fenomeno con un'attitudine più generalmente « mistica ». Paul Collaer, 1955, racconta di avere avuto dallo stesso Satie la seguente spiegazione: « Invento una forma a partire da zero. Il pezzo che ho scritto mi sembra buono. Ma non potrebbe essere un caso? Se, dopo aver composto un secondo, poi un terzo pezzo sulle stesse basi, ma con altre idee melodiche, constato che anche questi pezzi sono buoni, significa che la forma che ho concepito è valida ». Più sinteticamente Georges-Jean Aubry, 1916, riporta che Satie voleva fare con questi suoi trittici « le due *manches* e la bella ».

Marie-Claude Fleuriel, 1978, ha rilevato che l'idea di presentare una stessa forma da tre punti di vista diversi è già percettibile nelle tre melodie, *Les Anges, les Fleurs, Sylvie,* che figurano nella primissima pubblicazione di Satie (1887), senza pertanto risultare unificate da un titolo comune. (Pubblicando separatamente queste tre melodie – o associandole ad altre – i responsabili delle attuali riedizioni non hanno tenuto conto della loro complementarità).

La partitura di *Sports & Divertissements* è pubblicata in facsimile. Il nero intreccio di parole e note musicali incrostato sul rosso pentagramma, si direbbe disegnato con un sottile pennello. Cocteau situava gli ideogrammi di Satie « a mezza strada dalla calligrafia cinese »; Ricardo Viñes aveva inventato, per definirli, l'incisiva formula di « scrittura-occhio »

La presentazione di queste pagine è così armoniosa che quasi si è portati a dissociarle dalla musica di cui costituiscono il mezzo di trasmissione, e a considerarle soddisfacenti « di per sé ». Non è certo un caso se quest'importanza volutamente eccessiva data all'aspetto visivo,

questa sottolineatura implicita della « fisicità » della pagina musicale, si situa in un'epoca sommersa nelle impalpabili nebbie della *sensiblerie* debussysta.

L'importanza dell'espressione grafica è diventata ormai la regola delle partiture degli anni Settanta, ciascuna delle quali traduce in maniera diversa un bisogno ormai diffuso di distaccarsi dalla tradizione. Probabilmente Satie non era mosso, però, dallo stesso proposito dei nostri contemporanei. Anziché tendere a un massimo di espressività e di personalizzazione, egli sembra avere voluto sottolineare piuttosto, con le sue esasperate, quasi maniacali, calligrafie, il paradosso per cui il compositore è costretto ad esprimersi in una forma – la forma grafica, appunto – che non perverrà mai, come tale, al suo ascoltatore.

Nell'universo dall'altra parte dello specchio in cui ci guida sistematicamente il nostro autore, i « testi da non leggere » sarebbero dunque stati scritti con una calligrafia « da non guardare ».

Non va dimenticato, però, che una caratteristica essenziale dell'opera di Satie è quella di offrire delle possibilità di lettura a vari livelli. Le conclusioni contraddittorie che se ne possono trarre sono tutte altrettanto convincenti.

Confrontando le partiture di quest'album con le illustrazioni di Charles Martin che gli corrispondono, si vede come la traiettoria delle note musicali si modelli quasi sempre sulle linee di forza del disegno che le ha ispirate. Le « calligrafie da non guardare » di Satie fanno insomma così bene il verso alle illustrazioni di Charles Martin da sembrarne quasi il beffardo riflesso. È in ogni caso evidente il piacere provato dal compositore nell'esprimersi a partire da una serie di immagini.

Secondo Man Ray, Satie era il solo musicista che dimostrasse di « avere degli occhi » ed è innegabile che egli preferisse sempre, a qualunque altra, la compagnia dei pittori. Non è un caso se la sola relazione femminile che abbia lasciato tracce nella sua biografia è quella con Suzanne Valadon, una pittrice. Ed appare del tutto logico, oltre che simbolico, il fatto che, alla sua morte, i due pianoforti che possedeva sono rispettivamente finiti nelle case di Derain e di Braque.

La sua prima musica di scena, *Le Fils des Étoiles*, è stata eseguita alla Galleria Durand-Ruel sullo sfondo di un'e-

sposizione di pittura rosacroce. Durante la grande guerra, le sue musiche accompagnano l'inaugurazione di mostre di Picasso, Matisse e « altri bravi signori », presentate dalla Société Lyre et Palette (« Lira e tavolozza ») animata da Kisling. Ed è ancora in una galleria d'arte, la Barbazanges, durante un'esposizione di disegni di bambini, che Satie lancia la sua Musique d'Ameublement (p. 237), destinata a « decorare un ambiente per l'orecchio, così come i quadri l'ammobiliano per l'occhio ». Anche se il colore che preferisce è il bianco (p. 202), le metafore che usa per definire la sua opera sono sempre di carattere pittorico. Quando compone *Le Fils des Étoiles*, invece di riferirsi all'autore del dramma omonimo Josephin Peladan, si propone di ricreare « un'atmosfera alla Puvis de Chavannes ». Sceglie il bozzetto del particolare di un quadro di questo stesso pittore, *La Guerre*, per illustrare la prima edizione delle *Sonneries de la Rose+Croix*. Per liberare l'amico Debussy dall'influenza wagneriana, gli consiglia di guardare le tele degli impressionisti. Componendo *Parade*, si lamenta di dovere tenere conto del libretto di Cocteau, anziché essere libero di seguire le divagazioni di Picasso che « gli piacciono molto di più ». Otterrà la soppressione di ogni intermediario per *Mercure*: una successione di « pose plastiche » picassiane costituirà infatti la sola trama di questo balletto senza libretto. *Relâche* gli offrirà poi l'occasione di collaborare esclusivamente con Francis Picabia, il quale, oltre a essere un pittore, sembra pensarla proprio come lui. Non ha forse iscritto, in un suo quadro-messaggio, la significativa frase *la Musique est comme la Peinture*?

Adeguandosi, secondo la sua personale inclinazione, al ritmo e alla struttura discontinua di *Entr'acte* – piuttosto che al soggetto, d'altronde inesistente, di questa pellicola – Satie realizza infine nel modo più completo e incancellabile quella simbiosi di testo e immagine verso cui ha sempre teso, inventando, con *Cinéma*, la musica da film propriamente detta (p. 241).

La partitura di *Cinéma*, costruita a blocchi successivi, pietrifica in certo modo ogni sequenza invece di facilitare la sua fusione nell'insieme. Ciascuna prende così tutto il suo rilievo. Come nel paradosso di Zenone d'Elea, il movimento è scomposto in una serie di attimi immobili.

Con la stessa volontà di dinamitare le frontiere della propria arte che spingerà Calder a introdurre, con i suoi *mobiles*, la dimensione tempo nella scultura, Satie persegue il miraggio di una musica immobile nello spazio. La lancetta del suo orologio sembra volersi fermare, una volta per tutte, su un'ora « secolare e istantanea ».

ORE SECOLARI E ISTANTANEE

(*p. 21*)

[Erik Satie, *Heures Séculaires & Instantanées*, 1914, ed. E. Demets, Paris, 1917]. Nel 1914, il balletto « istantaneista » *Relâche* (p. 239) è ancora di là da venire; non sorprende tuttavia in Satie questo primo segno di attenzione – sia pure limitato a un titolo – per « l'istante » misurato in termini di eternità.

Nel testo di questo trittico sono ridicolizzati a più riprese il tempo « relativo » e le sue convenzioni: l'una, che si può chiamare anche ore tredici, e l'ora legale che rappresenta una convenzione al quadrato. « Un bel giorno ci diranno che il lunedì è diventato martedì e il martedì mercoledì » borbotterà Satie in un'altra occasione. In una rubrica anonima di « pronostici per l'anno 1889 » apparsa nella « Lanterne Japonaise » – rubrica di cui noi pensiamo di potergli attribuire la paternità (p. 208) – gli avvenimenti più importanti del mese di gennaio sono previsti « per il mese di febbraio », e quelli di febbraio « nel mese di marzo ». In un biglietto di auguri di Capodanno, Satie scriverà un giorno a un'amica: « Come lei sa, tutti gli anni vige l'usanza di cambiare d'anno. È solo un'abitudine e nient'altro, e senza alcun significato. Cambiamo dunque d'anno, e non se ne parli più ».

Dato che la misurazione del tempo è del tutto arbitraria, perché non dovrebbe essere possibile trovare un sistema per viaggiare nel passato? Malgrado la sua refrattarietà ai viaggi, piacerebbe molto a questo « musicista medievale e dolce, smarritosi nel nostro secolo » (p. 285) andare a trascorrere una settimana « al tempo del Consolato o – anche – di Luigi XI » (p. 160). Per quel che lo riguarda, comunque, quando gli capita di parlare di personaggi

come Gounod, Nicolas Flamel o Platone – rispettivamente defunti da venti, cinquecento, o duemila anni – li tratta sempre come suoi contemporanei (p. 298).

La ricerca dell'identità di uno dei due dedicatari di *Heures Séculaires & Instantanées* – Sir William « Grant Plumot » ossia « Penna d'Oro » – ha tormentato molti studiosi. C'è chi vi ha visto un personaggio immaginario, chi un'allusione al longevo critico Willy (p. 248). Convinti come siamo che mai Satie avrebbe dedicato una sua opera a un acerrimo avversario, noi pensiamo invece che, a suscitare la sua ammirazione con una « tenace immobilità » – ossia per la fama indistruttibile conquistatasi –, sia quel tale drammaturgo inglese di cui si dice anche che probabilmente non è mai esistito. Amatissimo alla fine dell'Ottocento – in particolare allo Chat Noir, dove veniva chiamato « le grand Will » – Shakespeare si era riproposto infatti all'attenzione di Satie proprio nell'estate del 1914, quando Varèse era venuto a chiedergli di collaborare a una nuova versione del *Sogno di una notte di mezza estate* (p. 302).

Quanto a Luigi XI che Satie cita volentieri sotto qualunque pretesto (p. 160) e di cui, in questa dedica, celebra in particolare la bonomia, va forse ricordato che questo re si distingue, nella storia di Francia, per una proverbiale crudeltà.

I paesaggi su cui trascorrono queste ore secolari e istantanee ci ricordano, per il loro antropomorfismo – controbilanciato dalla presenza immobile di un uomo-oggetto – e per la melanconia sorridente con cui sono descritti, certi luoghi visitati dal dott. Faustroll: « Il fiume ha un gran faccione molle offerto agli schiaffi dei rami, il collo rugoso, la pella bluastra velata da una peluria verdognola. Si tiene tra le braccia, poggiata contro il cuore, un'isoletta a forma di crisalide. Il prato vestito di verde si addormenta, appoggiando la testa nel cavo della sua nuca » (Alfred Jarry, 1911). Altra curiosa coincidenza, poi, la firma del dott. Faustroll, 1899, si ritrova in calce al testo descrittivo di una « macchina per esplorare il tempo ».

Pur essendosi verosimilmente conosciuti solo di vista e malgrado certe vistose disparità di carattere, Satie e Jarry hanno tuttavia diversi punti di incontro. Ambedue han-

no frequentato la riserva di manoscritti medievali della Bibliothèque Nationale, calligrafato accuratamente i rispettivi manoscritti, attribuito nomi astrusi ai propri personaggi (p. 297) e dato fondo alla prima piccola eredità con lo stampare a proprie spese dei giornali che redigevano, da cima a fondo, da soli (pp. 247-248).

Quasi nello stesso momento in cui Satie lascia la sua « stanzetta-armadio » della rue Cortot, a Montmartre – da lui chiamata *Nostra Abbazia* – per stabilirsi in una camera vasta, ma priva di comfort (*Nostro Palazzo Episcopale*), nel sobborgo di Arcueil-Cachan, « dove si indovina la presenza di Nostra Signora Bassezza », Jarry cambia il suo angusto domicilio, detto il *Calvario del trucidato*, con la metà inferiore di uno stanzino (occupato da un altro inquilino nella parte superiore), che qualifica subito del sontuoso titolo di *Nostra Grande Pianeteria*, in omaggio alla fabbrica di pianete e altri paramenti religiosi con cui confina. E se Jarry dota il dott. Faustroll di « un letto lungo dodici metri, di una sedia d'avorio e di un tavolo d'onice e d'oro », Erik Satie racconta di possedere ad Arcueil « in un villino di suo gusto, tredici scrivanie e cinque pianoforti, giacché il Libro afferma che è stupido e contrario alla salute fumare la stessa pipa due volte di seguito » (George Auriol, 1924).

Satie e Jarry sono stati spesso accostati l'uno all'altro, per esempio da André Breton, che ha scritto: « Il passaggio dal XIX al XX secolo non ha determinato nessuna evoluzione dello spirito più seducente di quella di Satie, tesa tra due punti estremi, i mistici e Platone; per trent'anni, la fatalità dello spirito moderno ha fatto vibrare questa corda all'unisono con quelle del suo conterraneo Alphonse Allais, e, ancor più, di Alfred Jarry » (ms. inedito, coll. Ro. Ca.).

Insieme, o separatamente, Satie e Jarry sono stati associati, un po' inopinatamente, a Henri Rousseau, di cui Cocteau diceva, nel luglio 1925, che era « entrato al Louvre il giorno della morte di Satie per festeggiare il loro incontro in cielo ». Shattuck, 1955, ha riunito in un unico volume i suoi saggi su Satie, Jarry e il Doganiere, aggiungendovi inoltre uno studio su Apollinaire, con il quale i punti in comune con gli altri tre sono, se possibile, ancora meno evidenti. E André Salmon, 1955, racconta che un notabile della cittadina di Laval, in Bretagna, gli

ha detto un giorno: « Sono nati qui Ambroise Paré, Henri Rousseau e Alfred Jarry. Ci è mancato soltanto Erik Satie ».

I TRE VALZER LEZIOSI DEL PREZIOSO SCHIFILTOSO

(p. 23)

[Erik Satie, *Les Trois Valses distinguées du Précieux dégoûté,* 1914, ed. Rouart, Lerolle & Cie, 1916]. È probabile che sotto le specie del *précieux dégoûté,* « il prezioso con la puzza sotto il naso », Satie abbia voluto caricaturare Maurice Ravel, da lui definito, in altra occasione, « un dandy... un tout petit dandy dodinant » (p. 71). Lo stesso Ravel dirà un giorno a Colette: « Io so quel che, di me, può irritare: il fatto ch'io sia naturalmente artificiale ».

Tempo prima, per saggiare la propria popolarità, Ravel aveva presentato anonimamente a un concerto le sue *Valses nobles et sentimentales.* Invitati a indovinarne l'autore, gli ascoltatori avevano lanciato, tra gli altri nomi poco pertinenti, quello di Satie, che non dovette certo sentirsi lusingato di essere confuso con un compositore da lui considerato « un *Prix de Rome* di gran talento, del genere Debussy, ma più vistoso », predestinato poi, che lo volesse o no, alla Legion d'onore (p. 68).

Quando Ravel, che ha conosciuto ragazzino, lo assicura di dovergli moltissimo (« *Les Entretiens de la Belle et de la Bête* sono la quarta *Gymnopédie* »), Satie si stringe nelle spalle: « Se lo dice lui... ».

Al giovane Roland Manuel, che gli confida di stare componendo « un minuetto sul nome di Ravel », fa osservare che quel tema sarebbe più adatto a una « marcia solenne ». Di Ravel sembra non apprezzare nemmeno la scrittura, giacché lo accusa un giorno di « mettere la punteggiatura, dimenticando di intercalarvi le parole ». Durante la guerra il volontariato di Ravel aumenta la sua irritazione. « Non abbandona la sua *militarità* nemmeno quand'è in borghese » dirà in giro, nel momento in cui lo vedrà smobilitato.

Eppure, secondo le regole parigine della buona convivenza o anche quelle della normale gratitudine, avrebbe

tutti i motivi per essere più indulgente. Solo grazie a Ravel, infatti, animatore di una società di musicisti indipendenti (la S.M.I.), Satie, a quarantacinque anni passati, ha potuto finalmente vedere le sue opere pubblicate da buoni editori, eseguite ai concerti, apprezzate da una cerchia di giovani. Nella sua campagna contro la Société Nationale de Musique, feudo dei musicisti consacrati, Ravel si è dedicato infatti alla riscoperta di « marginali ». Quest'azione meritoria presenta però qualche inconveniente. Nel caso di Satie, per l'appunto, Ravel e i suoi seguaci (les « Jeunes Ravêlites ») rivalutano entusiasticamente la sua opera di più di vent'anni prima, rifiutando in blocco, invece, quella più recente, frutto dei suoi studi tardivi alla Schola Cantorum (p. 218), scuola che ha il torto di essere diretta da Vincent d'Indy, uno dei capofila della Société Nationale de Musique, per l'appunto...

Agli attacchi ripetuti di Satie, Ravel ha opposto sempre un *fin de non recevoir*. « Non ho mai provato il minimo rancore » spiegherà un giorno « per questo grande bambinone, normanno magari, ma sempre un bambinone ». (L'astuzia sorniona è considerata in Francia un carattere specifico della Normandia).

Ravel ha dedicato a Satie il terzo dei suoi *Trois Poèmes de Mallarmé* (« Sorti de la croupe et du bond », 1913). Nel 1911 Satie ha dedicato la seconda *Sarabande* (1887) a Ravel, che l'aveva personalmente eseguita in un pubblico concerto.

Debussy e Ravel usavano premettere alle loro partiture un'epigrafe con qualche verso simbolista o parnassiano. Per meglio ironizzare su questa moda, Satie la segue, in queste *Valses distinguées*, lui stesso, avendo cura però di scegliere molto più lontano nel tempo i suoi autori. Al solito, le sue citazioni non sono puramente decorative. La Bruyère è infatti usato all'inizio per denunciare – fingendo di criticarla – l'intenzione satirica di quest'operina. Catone rivela il metodo operativo che è alla base del pezzo conclusivo. L'accenno ciceroniano alla nudità del giovane pubere richiama invece più specificamente l'attenzione sull'allusione alla prima *Gymnopédie* (etimologicamente « danza di giovani nudi »), contenuta nel secondo pezzo. Come ci ha fatto notare Massimo Privitera, il tema gymnopedico figura qui con un tempo particolarmente serrato,

alla maniera cioè con cui era stato trattato da Ravel negli *Entretiens de la Belle et de la Bête.*

RICORDI SCIPITI

(*p. 24*)

[S.f., *Souvenirs Fadasses,* ms. aut., s.d. (1914), coll. BN-Mus]. Prevista in tre parti – *Barbouillage, Poil, Recrudescence* – quest'operina è rimasta musicalmente inespressa.

GLOBULI NOIOSI

(*p. 25*)

[S.f., *Globules Ennuyeux,* ms. aut., s.d. (1914), coll. BN-Mus]. Anche questa composizione, rimasta musicalmente incompiuta, doveva comportare tre parti: *Regard, Superficie, Canalisation.*

Negli appunti di Conrad Satie (p. 179), si legge che, nell'estate 1914, Erik Satie stava lavorando a delle opere programmaticamente « noiose » (v. anche p. 158).

Il nostro compositore non è il solo ad avere meditato sul problema della noia – e, in particolare, della noia che può suscitare la musica. Scrive Stravinsky, 1945: « Basta guardare quelle facce 'grigie di noia', secondo l'espressione usata da Debussy, per misurare il potere che ha la musica di colpire con una specie di inebetimento quegli infelici che l'ascoltano senza sentirla... La propagazione della musica con tutti i mezzi possibili è un mezzo eccellente di per sé, ma, a furia di diffonderla senza precauzione e a casaccio, si rischia di esporre a una pericolosa saturazione un pubblico impreparato ».

Satie sembra essere stato il primo, tuttavia, a tenere conto del fenomeno della noia in senso positivo e perfino costruttivo inventando per « gli ascoltatori che non sentono » la Musique d'Ameublement, semplice fondo sonoro che non solo non richiede, ma esclude, l'attenzione cosciente (p. 237). A questo proposito Roger Shattuck,

1955, cita il sociologo Ralph Linton: « ... È probabile che all'origine del progresso culturale, più che un bisogno sociale e naturale, ci sia la facoltà dell'uomo di annoiarsi ».

Il modulo tipo della Musique d'Ameublement consiste in un certo numero di misure ripetute indefinitamente. Secondo John Cage, 1961 e 1976: « Nello Zen è detto: se qualcosa vi annoia per due minuti, provate a farla per quattro minuti. Se vi annoia ancora, provatela per otto, sedici, trentadue minuti ed oltre. Potrà succedervi che non la giudichiate più noiosa, ma invece interessante... Siamo noi che produciamo la noia... La noia nasce solo se la suscitiamo noi... Quando l'ego si ritira, sparisce anche la noia. Se rompiamo con il nostro ego, tutto ricomincia sempre da zero, per cui non c'è la minima possibilità di noia ». Ragione per cui « la responsabilità dell'artista sta nel saper concepire un'opera che risulti ininteressante in un modo attraente ».

FANTASTICHERIA SU UN PIATTO

(*p. 26*)

[S.f., *Rêverie sur un Plat*, ms. aut., s.d. (1915), coll. BN-Mus]. Non sorprende questo delicato omaggio a un semplice piatto di porcellana da parte di un autore che ha asserito un giorno di nutrirsi esclusivamente di cibi « bianchi » (p. 60). Satie non è stato il solo, comunque, a riuscire a far sorridere alludendo a un colore che pure, per definizione, annulla tutti gli altri. Nel 1883, con il titolo *Prima comunione di bambine clorotiche sotto la neve*, Alphonse Allais aveva esposto alla Mostra delle Arti Incoerenti un cartoncino bristol completamente vergine. Allais aveva anche presentato, in un'altra occasione, una *Marcia funebre per i funerali di un grand'uomo sordo* che non comportava la minima nota, « in omaggio al principio secondo il quale i grandi dolori sono muti ».

La predilezione per il bianco da parte di Satie non è però una questione di humour. Sappiamo che ha chiesto di suonare « in bianco » *Le Fils des Étoiles*, che ha definito « bianche » le armonie del suo *Prélude de la Porte*

Héroïque du Ciel (p. 34), che ha detto un giorno ad Hélène Jourdan-Morhange di stare progettando dei « contrappunti bianchissimi » e scritto un'altra volta a Valentine Gross di volere fare di *Socrate* un'opera « pura e bianca come l'Antico ». Sappiamo anche che, per mostrare (secondo la formula del suo moralista prediletto, Joseph Joubert) « la bellezza assente », ha disseminato di spazi bianchi la partitura di *Danses gothiques* (1893), e questo assai prima che Mallarmé predisponesse delle analoghe zone di silenzio nel suo *Coup de dés* (1897). Si può ancora notare che l'egiziana Iside, venerata, sembra, da Esotérik Satie (p. 244), gode dell'appellativo di « Dea bianca ».

PENULTIMI PENSIERI

(*p. 26*)

[Erik Satie, *Avant-dernières Pensées*, 1915, ed. Rouart, Lerolle & Cie, Paris, 1916]. Dedicati rispettivamente a Claude Debussy, Paul Dukas e Albert Roussel, questi « penultimi pensieri » si presentano come un affettuoso addio agli amici impressionisti. Essi precedono inoltre l'abbandono della pratica della citazione musicale, sistematicamente adottata da Satie a partire dal 1913 (p. 182). In seguito, il gusto della citazione lo riprenderà soltanto due volte, in occasione di *Sonatine Bureaucratique* (1917) e di *Relâche* (1924).

Il tema del corteggiamento di una fanciulla da parte di un anziano poeta, qui trattato, si ritrova in due altre opere dello stesso periodo, *Trois Poèmes d'Amour* (p. 229) e *Un Acte* (pp. 171-172).

Nel 1913 la giovanissima poetessa Henriette Sauret aveva dedicato un lungo e appassionato poema, *Résonances*, a Erik Satie, che aveva ricambiato la cortesia, dedicandole a sua volta un breve testo. Diversi anni dopo, la stessa poetessa racconterà in un'altra poesia autobiografica, *L'Amour à la Géhenne*, di avere vissuto alcuni giorni dell'ottobre 1914, rinchiusa con un misterioso amante, in un « insolito rifugio... sconosciuto da tutti... tra fredde

mura... in una stanza lontana, strana, di un altro mondo... ». La coincidenza delle date e la descrizione di questa stanza bizzarra dove nessun altro è ammesso (p. 301), ci spingono a qualche congettura che la mancanza di altre prove, nonché una doverosa discrezione, ci consigliano però di abbandonare.

SONATINA BUROCRATICA

(*p. 28*)

[Erik Satie, *Sonatine Bureaucratique*, ed. S. Chapelier, Paris, 1917]. Secondo il pianista Jean-Joël Barbier, le diverse azioni qui attribuite a un modesto impiegato sono in realtà un'ottima falsariga per l'interpretazione del pezzo. Aldo Ciccolini vi vede, in ogni caso, l'indiretto consiglio ad applicarsi all'esecuzione con la meticolosità – e anche con l'indifferenza, con la non partecipazione sentimentale – di un travet.

L'aria « peruviana, esumata nella Bassa Bretagna da un sordomuto » va a raggiungere, nell'affascinante magazzino delle incongruità satiste, i « tirolesi turchi », i « visir austriaci », le « wagnerie caldee », le « suites indo-montmartresi » e le marce « franco-lunari », con cui, lungo tutto il corso della sua opera, il nostro compositore protesta, a modo suo, contro gli spagnoleggiamenti di Ravel e di Debussy, e, già che ci si trova, anche contro le marce turche di Mozart. A questo proposito, Satie se la prende anche con Casella, di cui scrive, in una lettera ad Henry Prunières del 5 agosto 1918: « ...forse che è una prova di intelligenza dipingere visioni latine con forme slave; confondere il cielo italiano con quello russo; vestire i romani da cosacchi? ». (Per due sue opere giovanili, *Sinfonia in si minore*, 1907, e *Sinfonia in do minore*, 1908, lo stesso Casella, 1941, ammette di avere subìto l'influenza dei russi).

Quanto alla località scelta qui per la sua dimostrazione, è da ricordare che Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, professore al Conservatorio parigino all'epoca in cui Satie frequentava quest'istituzione, aveva pubblicato, nel 1885,

Trente mélodies populaires de Basse Bretagne (G. Wehmeyer, 1974).

NOTTURNO

(*p. 29*)

[Erik Satie, s.t., ms. aut, s.d. (1919), coll. BN-Mus]. Nel 1919, Satie firma sorprendentemente due contratti con due editori diversi per una stessa opera, *Nocturnes*. A Rouart, Lerolle & Cie riserva i primi tre, a E. Demets promette gli ultimi quattro di una serie complessiva di sette pezzi. In realtà Demets riceverà soltanto il quarto e il quinto *Nocturne*, e del sesto e del settimo nessuno più sentirà parlare.

Previsto per il primo *Nocturne*, questo breve poemetto non figurerà nell'edizione relativa. Anche se continuerà, di tanto in tanto, a immaginare dei testi di accompagnamento nei suoi quaderni di appunti – quasi volesse favorirsi in tal modo le condizioni di spirito adatte – Satie non pubblicherà più, da ora in poi, le sue noterelle poetico-umoristiche. È ben cosciente, del resto, di iniziare, con i *Nocturnes*, un nuovo periodo. È di quei giorni una sua lettera alla pianista Marcelle Meyer (a cui il primo *Nocturne* è dedicato), dove egli dice che questa serie è « un'altra espressione del mio io ». « Quale espressione? » si chiede perplesso subito dopo, come se quest'osservazione gli fosse sfuggita suo malgrado, per poi concludere che si tratta, in ogni caso, di « una svolta del suo stato d'animo » (p. 286).

NOSTALGIE

(*p. 29*)

[S.f., s.t., *Robinson Crusoé*, mss. aut., s.d. (1920), coll. BN-Mus]. Nel settembre 1920, Satie progetta un trittico – naturalmente brevissimo, come sempre – ispirato dai pro-

tagonisti di tre romanzi celebri, *Paul et Virginie, Robinson Crusoé* e *Don Quichotte*. Il motivo comune a queste storie, su cui sembra essersi accentrato l'interesse di Satie, è quel certo tal quale sentimento di nostalgia che inquina fatalmente ogni tentativo di evasione. Satie detestava viaggiare, forse anche perché, da bambino, due gravi lutti famigliari avevano coinciso con due suoi radicali spostamenti: la morte improvvisa della madre lo aveva fatto trasferire da Parigi a Honfleur, presso la nonna paterna; la tragica scomparsa di quest'ultima lo aveva riportato qualche anno dopo a Parigi, dal padre, ora affiancato da una matrigna.

Per i due primi pannelli di questo trittico appena abbozzato, Satie ha composto due poemetti in prosa originali; per il terzo pannello, egli prevedeva invece di utilizzare questi versi di Lamartine: *Que me font ces vallons, ces palais, ces chaumières, / vains objets dont pour moi tout le charme est envolé? / Fleuves, rochers, solitudes si chères, / un seul être vous manque et tout est dépeuplé.*

Qualche mese dopo, abbandonato evidentemente questo progetto, Satie utilizzerà gli stessi versi di Lamartine per accompagnare un'*Élégie* in memoria di Debussy. Il lamento di Don Chisciotte passerà così ad esprimere il suo rimpianto per l'amico perduto.

Verso la fine della sua vita anche Debussy aveva pensato di ispirarsi al tema di Robinson Crusoé.

Nella primavera del 1919, Louis Durey, appartenente al Gruppo dei Sei, aveva presentato le sue *Images à Crusoé* (su versi di Saint Léger-Léger), a proposito delle quali Cocteau aveva parlato di « una certa atmosfera *Paul et Virginie* ». Nell'estate del 1920, Cocteau e Radiguet avevano scritto, con il titolo *Paul et Virginie*, il libretto di un'opera buffa. Richiesto di comporne la musica, Satie assicurò a più riprese i suoi amici di starvi attivamente lavorando, al punto che quest'opera fu perfino annunciata nel cartellone della stagione 1923-1924 del Théâtre des Champs-Élysées. André Derain fu incaricato della scenografia e una nutrita corrispondenza fu scambiata a questo proposito tra lui, Cocteau e Satie. Il compositore non mostrò mai tuttavia la sua partitura a nessuno. E alla sua morte, malgrado ogni ricerca tra le migliaia di carte

accumulate nella sua stanza, non se ne poté trovare la minima traccia.

LES ANGES, LES FLEURS, ecc.

(*p. 33*)

[S.f., s.t., ms. aut., s.d. (1892?), coll. HS]. Sembra che quest'iscrizione fosse affissa sulla porta della casa di Satie, rue Cortot, a Montmartre, all'inizio degli anni Novanta. L'allusione alla Sainte Chapelle, che ritroviamo nel manoscritto di *Uspud* (p. 122), ci consiglierebbe di datarlo nel 1892.

L'originale, in francese antico, è calligrafato su un cartoncino 26,5 × 34,5 cm., con caratteri gotici, alternando l'inchiostro rosso al nero secondo il gusto tipografico del tempo. Che si trattasse di stampare il programma di uno spettacolo dello Chat Noir o l'invito ad una mostra di Steinlen, il maestro tipografo Eugène Verneau, prediletto dagli artisti di Montmartre, si ispirava di preferenza ai codici miniati dei benedettini.

Erik Satie e il poeta J.P. Contamine de Latour, nato nel 1867 a Tarragona in Catalogna, si sono conosciuti « grazie ad una di quelle vaghe entità di cui il caso si serve per riunire due esseri affini ». Insieme si introducono allo Chat Noir, frequentano un gruppo di pittori baschi e catalani installati al Moulin de la Galette (Zuloaga, Rusiñol, Casas) e passano « tutta la giornata e la maggior parte della notte », a concepire opere comuni e a inventare sette esoteriche per gli amici e fantasiose beffe per i nemici. Gli è anche successo di dovere uscire di casa a turno, giacché, per un certo periodo, possiedono un solo vestito tra tutti e due. Contamine de Latour, che verso la fine del secolo firmerà « Lord Cheminot », decora con epigrafi di suo conio e di suo pugno gli spartiti di Satie, il quale a sua volta trasforma in melodie le poesie dell'amico, oppure compone musiche ispirate ai suoi racconti. Insieme compongono poi il balletto cristiano *Uspud* (p. 120) e l'operina *Geneviève de Brabant*.

(*p. 33*)

[S.f., s.t., in « La Lanterne Japonaise », I annata, n. 6, I° dicembre 1888, p. 3]. A ventun anni, Erik Satie fa il suo debutto in società allo Chat Noir, un cabaret sito ai piedi di Montmartre, frequentato indiscriminatamente da poeti simbolisti, chansonniers, pittori di manifesti e umoristi, e così consapevole della sua funzione di centro artistico-letterario da disporre perfino di un proprio organo di stampa. Intorno a questo luogo deputato, sorgono a poco a poco molti altri locali ispirati al suo modello. Tra questi, il Divan Japonais, che Yvette Guilbert e Toulouse-Lautrec renderanno qualche anno più tardi famoso. Lo dirige il commerciante d'olive Jean Sarrazin, che firma « Jehan » le poesie scritte e pubblicate da lui stesso... sugli imballaggi della sua merce. L'aggiunta di un suggestivo « h » al nome di battesimo corrisponde al gusto medievaleggiante della Montmartre di quel tempo. Anche Satie ha modificato l'ortografia del suo nome di battesimo Eric, ma la sostituzione della « c » terminale con una « k » deve ritenersi piuttosto un omaggio segreto alla madre scozzese, immaturamente scomparsa. Questa trasformazione minima, più percettibile all'occhio che all'orecchio, è tuttavia sufficiente a dare alla sua firma un'apparenza così insolita che gli amici vi aggiungono spontaneamente un trattino tra nome e cognome come se si trattasse di un marchio.

Anche il Divan Japonais si è dotato, esattamente come lo Chat Noir, di un giornale, « La Lanterne Japonaise », che conta tra i suoi collaboratori – da Alphonse Allais a Albert Tinchant, da George Auriol a Contamine de Latour – tutta la banda di buontemponi, allora inseparabili da Satie. Solo la firma di quest'ultimo curiosamente non compare. In certi trafiletti anonimi, come questo che pubblichiamo, oppure in alcune rubriche firmate « Virginie Lebeau » (misteriosa *femme de lettres* di cui scomparirà in futuro ogni traccia), sono però abbondantemente esaltate – in uno stile, per noi, inconfondibile – le opere e le gesta del nostro compositore, benché per il momento abbia composto ben poco. Titoli di queste rubriche, *L'Album à Virginie, Salade Japonaise* e *Pronostics pour l'année 1889*.

Si sa che, grazie alla mediazione di ambienti del tipo appunto dello Chat Noir, favorevoli alla mescolanza dei generi, la pubblicità ai suoi inizi interessa agli artisti non tanto come fenomeno commerciale quanto come veicolo di comunicazione. Interpretata dai pittori come un invito a una più attenta osservazione del quotidiano, essa appare invece ai poeti come un mezzo per « cambiare la vita » (« una delle sette meraviglie del mondo moderno », la definirà Blaise Cendrars). Per far conoscere le loro idee dinamitarde, simbolisti, futuristi e dadaisti pubblicheranno manifesti nelle prime pagine dei quotidiani e distribuiranno volantini per le strade.

Nel trafiletto che qui noi attribuiamo a Satie, la pubblicità ai suoi albori sembra però già ironizzare su se stessa.

LE FILS DES ÉTOILES

(*p. 34*)

[Erik Satie, *Dédicatoire*, in *Le Fils des Étoiles, Wagnérie Kaldéenne du Sar Peladan; préludes*, ed. E. Baudoux, Paris, 1896]. Questa « dedicatoria » figura esclusivamente nella prima edizione dei preludi: il manoscritto autografo è stampato in facsimile, in color rosso.

Peladan, Gran Maestro dell'Ordine estetico della Rosa + Croce cattolica del Tempio e del Graal, aveva dato a questo suo dramma pastorale il sottotitolo di *wagnérie kaldéenne*: il sostantivo *wagnérie* stava a significare il « vassallaggio e discepolato » dell'autore nei confronti di « un genio di cui egli si considerava l'allievo... anche per la tecnica musicale della scrittura »; l'aggettivo *caldea* sottolineava l'ambientazione del dramma nell'ambito della civiltà assiro-babilonese, di cui Peladan era un fervente ammiratore.

Le Fils des Étoiles viene rappresentato per la prima volta nel marzo 1892, nella galleria d'arte Durand-Ruel, che ospita in quello stesso momento il primo « Salon Rose + Croix ». Sono ammessi a quest'esposizione solo i dipinti che traggono la loro ispirazione dal dogma catto-

lico o dalle teogonie orientali (« ad esclusione di quelle della razza gialla ») e che trattano il nudo solo in forma sublimata. Ne sono parimenti esclusi tutti i ritratti di personaggi viventi, « a meno che non siano in costume », i quadri a soggetto storico, patriottico, militare, didattico o umoristico, l'orientalismo pittoresco, le scene rustiche, le marine e i marinai, le rappresentazioni di fiori, di frutta e di animali domestici, nonché tutte le opere eseguite da mani femminili. Le statuette sono preferite ai monumenti, la pittura su cavalletto agli affreschi. Enunciando dettagliatamente queste regole, l'Ordine Rosa + Croce si propone di « combattere la decadenza latina, provocata dall'olocrazia e dalla coprofagia estetiche, di rivelare il sottofondo esoterico del Cattolicesimo e di ripristinare l'Ideale con la tradizione come base e la bellezza come mezzo... così come la Religione si è fatta arte per parlare alle masse, l'Arte deve farsi religione per parlare ai pochi eletti ».

Ai drammaturghi e ai musicisti, l'Ordine chiede soltanto di fare « bello, nobile e lirico ». Gli esecutori dovranno, dal canto loro, bandire ogni virtuosismo, « giacché l'interprete, chiunque egli sia, non deve considerarsi nient'altro che il celebrante estasiato dei capolavori » (AA.VV., 1892).

Per accompagnare i tre atti del *Fils des Étoiles*, Satie ha composto una suite armonica in ipolidio. Dal programma di sala risulta però che solo « i tre preludi per arpe e flauti, di un carattere mirabilmente orientale » sono stati eseguiti alla Galerie Durand-Ruel « al fine di preparare nervosamente lo spettatore allo spettacolo che gli sarà dato di contemplare ».

I « temi decorativi » di questi preludi sono: I, la Vocazione (la notte caldea, la notte dei paesi torridi, la notte ad occhi aperti, preferita al giorno per la meditazione e per il viaggio); II, l'Invito (la sala bassa del Gran Tempio di Baal a Babilonia); III, l'Incantesimo (la terrazza del Palazzo di Gondea).

Nello stesso programma di sala Satie è presentato come « l'autore di diverse fanfare che, per l'originalità e la severità dello stile, sono state ritenute degne di venire adottate dall'Ordine per le sue cerimonie, e che, del resto, si possono eseguire solo nel corso delle cerimonie

private dell'Ordine, a meno di una licenza speciale del Gran Maestro ». Oggi, però, queste fanfare – chiamate *Sonneries de la Rose + Croix* – sono eseguite dovunque, senza alcuna speciale licenza.

Joseph Peladan (1859-1918), « romanziere, critico d'arte, storico, drammaturgo, archeologo e filosofo », appartiene a una famiglia lionese dedita a pratiche esoteriche da diverse generazioni. Suo padre ha fondato il Culto della Piaga della Spalla sinistra di Nostro Signor Gesù Cristo, suo fratello – Neo-Templare del ramo dei Genoude – gli ha lasciato, morendo, una biblioteca ermetica composta di manoscritti che « non solo sono redatti in gran parte in ebraico, per cui non si possono leggere senza l'ausilio di uno specchio, ma contengono anche spesso delle frasi che iniziano in cinese e proseguono in siriaco per poi concludersi con un intrico di geroglifici, crittogrammi e pentacoli » (dr. Bataille, 1894).

Dopo aver orientalizzato il proprio nome di battesimo, trasformando « Joseph » in « Joséphin », Peladan si è autoattribuito il titolo dei re babilonesi, Sar Merodack, dando libero corso al suo gusto del cerimoniale (invia severe « letterali pastorali » ai principali quotidiani) e del costume (« confesso che preferisco il velluto alla lana, la cravatta di merletto allo sparato, gli stivali di daino per l'estate e la cappa spagnola d'inverno »).

Nel maggio del 1891, non appena conosciuto Satie, Peladan lo nomina maestro di cappella dei Rosa + Croce. Di regola le sette esoteriche dell'epoca praticano il numero chiuso. L'ordine cabalistico della Rosa + Croce rinnovata, che lo stesso Peladan aveva fondato in precedenza insieme a Stanislas de Guaita, ammetteva, ad esempio, nella sua cerchia solo chi fosse riuscito ad ottenere, a seconda del grado gerarchico cui aspirava, il baccalaureato, la laurea, o il dottorato in cabala. Non così l'Ordine estetico dei Rosa + Croce, giacché Peladan annette automaticamente « chiunque mostri di condividere le sue nobili aspirazioni », dimodoché, riporta un testimone, « basta trascorrere una serata con lui in buona armonia, per ritrovarsi promossi rosacroce prima di potersene rendere conto ».

PRÉLUDE DE LA PORTE HÉROÏQUE DU CIEL

(*p. 34*)

[S.f., *Prélude de La Porte Héroïque du Ciel* (1894), *Erik Satie, orchestré par M. Roland Manuel, ed. Rouart, Lerolle & Cie,* ms. aut., s.d. (1912), coll. EL]. Privo dell'ultimo paragrafo, questo testo è stato pubblicato in « Le Guide du Concert », III annata, n. 35, 1° giugno 1912, p. 542, in occasione della prima esecuzione dell'opera ivi menzionata alla Salle Gaveau. Pubblicando poco dopo, da Rouart, Lerolle & Cie, la versione originale per pianoforte, Satie la dedicherà « a se stesso ».

Da notarsi in questa presentazione – oltre all'allusione all'avorio, ossia, ancora una volta, al colore bianco (p. 202) – l'assimilazione della musica a un « tappeto sonoro ». Oltre ad essere l'autore della Musique d'Ameublement (p. 237), Satie ha composto anche un *Prélude en tapisserie,* dove alcuni gruppi di note ritornano regolarmente come i motivi decorativi di una carta da parati o di un tappeto, appunto.

Dopo essersi separato, nell'estate del 1892, da Peladan (p. 243), Satie si avvicina a un avversario di quest'ultimo, il « satanista » Jules Bois, fondatore della rivista esoterica « Le Coeur ».

Poco dopo, Jules Bois e Joris-Karl Huysmans accuseranno Peladan di avere provocato con sortilegi a distanza la morte del prete spretato lionese Boullan (descritto in *Là-Bas* di Huysmans sotto i tratti del dottor Johannes) e di inviare nottetempo allo stesso Huysmans dei « pugni fluidici che tormentano perfino il suo gatto ».

Oltre ad alcune opere di volgarizzazione, tra cui *Les petites Religions de Paris,* Jules Bois scrive anche « drammi esoterici », destinati agli « iniziati al mondo dello spirito che cercano la bellezza immobile nell'infinita verità ». Questi drammi a tesi, in cui « l'anima abbraccia il corpo », illustrano le teorie sataniste secondo le quali l'unico modo per trionfare sul male è quello di abbandonarvisi. La « porta eroica del cielo », infatti, non è nient'altro che l'inferno – un inferno capovolto rispetto a quello dante-

sco: « *Nutrite* ogni speranza o voi che entrate » è infatti il motto che lo contraddistingue.

Non a caso, proprio nel periodo in cui frequenta Jules Bois, Satie coltiva l'unica relazione sentimentale che gli si conosca con certezza (con la pittrice Suzanne Valadon). Il misogino Peladan predicava invece una severa continenza, « indispensabile, secondo lui, allo sviluppo delle proprie potenzialità magiche ».

Secondo un tendenzioso cronista dell'epoca, il dr. Bataille, 1894, *La Porte Héroïque du Ciel* di Jules Bois sarebbe stata rappresentata solo per un ristretto pubblico di intimi, durante certe « notti d'occultismo, veri e propri sabba ». Quel che è sicuro, comunque, è che non riuscì mai a quest'autore di realizzare il suo sogno più ambito, la costruzione di « un tempio consacrato a Iside, dove gli spettatori avessero la possibilità di diventare attori come avveniva per gli iniziati ai misteri di Eleusi e come ancora avviene ai fedeli in chiesa ». Per Jules Bois, 1894 (a), nemmeno Bayreuth corrispondeva al modello ricercato: « È vero » diceva « che Wagner ha creato l'illusione di un tempio, se non la sua realtà... ma sono mancate a questo precursore una fede intellettuale assoluta nei propri miti, una reale facoltà di comunicazione con la folla, un metodo di iniziazione progressiva, nonché una coorte sacra ».

VEXATIONS

(*p. 35*)

[S.f., *Vexations*, ms. aut., s.d. (1893-1895?), coll. CR]. Dalle ore 6 del 9 settembre 1963 alle ore 12,40 del giorno successivo, ossia per diciotto ore e quaranta di seguito, John Cage ha fatto eseguire per la prima volta integralmente, al Pocket Theatre di Manhattan, il pezzo per pianoforte *Vexations*, costituito da un unico motivo, ripetuto 840 volte. In quest'occasione, dodici pianisti si sono alternati a un'unica tastiera (tra di essi, David Tudor, Christian Wolff e lo stesso Cage), mentre sei critici del « New York Times » si avvicendavano, simmetricamente,

tra il pubblico in sala. Premi speciali erano stati predisposti per gli spettatori che avrebbero resistito alla prova più a lungo. Organizzando quest'esecuzione, Cage aveva « previsto tutto, salvo il fatto che, dopo quest'evento, la vita di chi vi aveva assistito sarebbe cambiata ». Solo chi l'aveva vissuto, infatti, era in grado di misurare tutta la differenza che separa una simile idea dall'esperienza corrispondente. « La pura ripetizione » aveva già osservato Chesterton « fa vedere cose molto più strane che razionali ».

L'esperienza di Cage è stata ripetuta a Berlino, Varsavia, Budapest, Londra, Devon, Oxford, Leicester, Leeds, Baltimora, Stoccolma, nello Yorkshire, nel Maryland, nel North Wales, nel New South Wales, nell'Illinois e in Canada. Recentemente, a Milano, dopo avere scomposto l'opera nelle due parti (tema e armonizzazioni) che la costituiscono, Walter Marchetti e Juan Hidalgo ne hanno eseguito una versione « dialogata », senza mai abbandonare – durante diciannove ore consecutive – i loro due pianoforti, disposti frontalmente sul palcoscenico del Teatro di Porta Romana. Altrove, *Vexations* è stata eroicamente eseguita da un solo pianista, deciso a prendere alla lettera l'invito di Satie, infliggendo a se stesso le ottocentoquaranta vessazioni musicali nello stesso modo come un penitente si mortificherebbe con un numero equivalente di frustate. Uno di questi supervessati, il canadese Rober Racine, prima di eseguire ottocentoquaranta volte di seguito, tutto solo, questo spartito, l'ha ricopiato a mano ottocentoquaranta volte. Rober Racine ha già ripetuto in diverse occasioni la sua impresa. Ha l'ambizione di riuscire a effettuare, nel corso della sua vita, ottocentoquaranta esecuzioni.

Il pianista olandese Reinbert de Leeuw ha registrato trenta volte *Vexations* per conto del Museo Stedelijk di Amsterdam. Per poter ascoltare la totalità dell'opera, occorre rimettere per ventotto volte di seguito le due facce del disco sul grammofono.

L'idea di ripetere uno stesso motivo per un numero ben definito di volte, come in *Vexations*, oppure « a volontà, ma non di più », come nella Musique d'Ameublement (p. 235), deriva probabilmente dal Leitmotiv wagneriano. Satie, infatti, ha intitolato proprio « Leitmotiv »

la sua prima creazione di questo tipo – una frase musicale destinata ad accompagnare idealmente la lettura di un lungo romanzo-etopea, *Le Panthée*, di Peladan, 1892, e riprodotta a tale fine sul frontespizio di questo libro. L'originalità della soluzione adottata da Satie sta nell'aver sgombrato la nozione dell'eterno ritorno da ogni implicazione psicologica o drammatica, rendendola bastevole a se stessa, indipendentemente da ogni possibile contesto.

Nello stesso momento in cui Cage faceva conoscere *Vexations*, prendeva forma la musica ripetitiva, o *trance-music*, dei post-moderni americani, sotto l'influsso delle musiche e delle filosofie orientali che andavano sempre più penetrando nella West Coast. Musiche esotiche, udite all'Esposizione Universale del 1889, hanno del resto ispirato anche le labirintiche *Gnossiennes* di Satie, a proposito delle quali Alfred Cortot, 1938, ha scritto: « Non ci si può impedire di condividere il piacere quasi ipnotico del musicista, che ripete a se stesso, senza stancarsi, la stessa frase che accarezza il suo orecchio, come un orientale che respiri, un minuto dopo l'altro, il penetrante profumo di una rosa che si sfoglia ».

Non sembra ci siano prove, invece, di influenze orientali dirette su Marcel Duchamp, autore, nel 1918, di un vetro dipinto « da guardare con un solo occhio, da vicino, per quasi un'ora ».

TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE

(p. 35)

[Erik Satie, *Recommandations*, in *3 Morceaux en forme de Poire*; ms. aut., 6 novembre 1903, coll. BO]. Queste « raccomandazioni », scritte con l'inchiostro rosso, sono disposte ad arte su una pagina intermedia (p. 30) dello spartito di *Trois Morceaux en forme de Poire avec une Manière de Commencement, une Prolongation du même et un En Plus, suivi d'une Redite*.

A quest'epoca, Satie si trova effettivamente « a una svolta della sua vita ». *Pelléas et Mélisande*, presentato al

pubblico poco più di un anno prima, lo ha messo in crisi. Risultato di un'estetica elaborata da Debussy almeno in parte, attraverso lunghe discussioni teoriche con lui stesso, quest'opera gli lascia l'impressione di un limite invalicabile. « Non c'è più niente da fare in questa direzione » dice a se stesso. « Devo trovare qualcosa d'altro, o sono perduto ».

Per cominciare, rimette quindi ordine tra le sue vecchie carte, facendo confluire nei *Trois Morceaux en forme de Poire* alcuni pezzi composti separatamente negli ultimi dieci anni.

Non compone più nient'altro per quasi due anni (anche la morte del padre, Alfred Satie, è venuta a turbarlo, nel frattempo), poi, per meglio poter dimostrare a se stesso di poter ripartire da zero, decide di darsi allo studio del contrappunto. Ritorna così, a trentanove anni, sui banchi di scuola a un'epoca in cui l'idea della formazione permanente non è certo ancora nell'uso.

Trois Morceaux en forme de Poire prosegue intanto la sua strada. Pubblicato, nel 1911, da Rouart, Lerolle & Cie (dopo che Debussy ha aiutato Satie a correggerne le bozze), viene adattato a balletto, « sul modello di *Shéhérazade* » il *clou* dei Ballets Russes che trionfano in quel momento a Parigi), da Roland Manuel – ma solo per una serata privata, tra amici. Qualche anno dopo, Cocteau vorrebbe riprendere seriamente la stessa idea e proporre un adattamento coreografico dei *Trois Morceaux* addirittura a Diaghilev. Di fronte al rifiuto di Satie di utilizzare una sua opera di un'altra epoca (« Quant'è noiosa la mia vecchia musica! »), il poeta è costretto a trovare un nuovo spunto, ed è così che nascerà *Parade* (p. 262).

I *Trois Morceaux en forme de Poire* non sembreranno però inattuali, negli anni Venti, ai dadaisti, che li faranno eseguire assai spesso nel corso delle loro manifestazioni (alla Soirée du Coeur à Barbe, nel luglio 1923, per esempio). Bisogna dire, però, che questo non è dovuto tanto alle loro caratteristiche musicali, che in effetti null'hanno di particolarmente dadaista, quanto al titolo, considerato provocatorio.

Cocteau, 1918, ha scritto: « I musicisti impressionisti tagliarono la pera in dodici parti e diedero a ciascuno dei dodici pezzi un titolo poetico. Allora Satie compose

dodici poemetti [*il numero dodici va considerato come una licenza poetica di Cocteau, N.d.R.*] e li intitolò, globalmente, *Pezzi in forma di pera* ».

La leggenda vuole che Satie abbia scelto questo titolo per prendersi gioco di Debussy, che gli avrebbe pedantemente raccomandato di curare di più la forma. Questa versione, diffusa probabilmente dallo stesso Satie all'epoca della sua polemica con i debussysti, ossia molti anni più tardi (p. 68), non ci sembra però verosimile.

Da un lato è impensabile che Debussy, agli inizi del 1900 molto vicino a Satie e conscio quindi, senza dubbio, del fatto che la forma di un'opera era una delle sue principali preoccupazioni, lo ammonisse in modo tanto poco pertinente; dall'altro, sappiamo che l'accusa di mancare di forma era stata lanciata in quel periodo proprio a Debussy da un papavero della venerabile Société Nationale de Musique, che si era sentito a disagio nelle nebbie di *Pelléas et Mélisande*. Poiché, nel gergo parigino, *poire* sta per « allocco », ci appare molto più probabile che il titolo beffardo di Satie, lungi dall'essere diretto contro un amico che ammira, sia stato concepito come una manifestazione di solidarietà, sia pure sul tono scherzoso, nei confronti di quest'ultimo. Per chiarire ancora meglio le sue intenzioni, Satie aveva del resto immaginato, in un primo tempo, anche un sottotitolo: *album per i sordi*. Non per nulla è proprio Debussy la prima persona a cui Satie rende conto di questa sua nuova opera, chiamata dapprima « *Due* » *pezzi in forma di pera*. Strada facendo i « due » pezzi diventeranno « tre » – solo nominalmente però, giacché a furia di aggiunte, preamboli e code (*manière de commencement, redite* e *en plus*), di pezzi piriformi alla fine se ne conteranno sette. Non è questa la sola volta in cui Satie dimostra che l'aritmetica, per lui, non è altro che un'opinione (p. 40).

Si può ancora notare che la trottola (in francese *toupie*) è definita dal Littré come un oggetto « a forma di pera », e che la musica dei *Trois Morceaux* dà, effettivamente, l'impressione di girare su se stessa.

EN HABIT DE CHEVAL

(*p. 35*)

[S.f., s.t., s.d. (1912?), PDT]. Questi appunti sono stati verosimilmente presi in previsione di una presentazione pubblica di *En habit de Cheval*, due corali e due fughe.

Dopo avere ottenuto alla Schola Cantorum, nel 1908, a quarantadue anni, un diploma di contrappuntista, Satie si costringe ad applicare le regole apprese di fresco, nello stesso modo come un cavallo si adatta a sopportare il peso delle stanghe del carro che gli si fa trasportare.

« Con *En habit de Cheval* » scrive Satie al fratello Conrad nel settembre 1911 « ho trovato la fuga moderna che prima non esisteva. La forma della fuga era giudicata incompatibile con le nostre idee moderne. Ho messo otto anni per realizzare la nuova fuga ». In una lettera a Roland Manuel dello stesso periodo, Satie spiega che la « nuova fuga » è caratterizzata dall'importanza preponderante accordata all'esposizione del tema rispetto al suo sviluppo e alla sua conclusione.

VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES [1]

(*p. 36*)

[S.f., s.t., s.d. (1913?), PDT]. Anche queste note sarebbero state prese in vista di un'audizione pubblica. L'aggettivo « *véritables* » sta ad indicare che questi « preludi flaccidi » sono i soli autentici, i soli degni di chiamarsi effettivamente così. Poco prima Satie aveva infatti composto dei *Préludes Flasques pour un chien* che, malgrado l'identità del titolo, erano concepiti musicalmente in maniera del tutto diversa da questa nuova serie. Vedendoseli rifiutare dal primo editore consultato – con l'aggravante che si trattava di Jacques Durand, l'editore di Debussy – Satie li aveva brutalmente cestinati e sostituiti con una nuova versione, la « *véritable* », che un altro editore – E. Demets – avrebbe invece accettato immediatamente. (Una brutta copia dei preludi ripudiati, ritrovata dopo la morte del compositore, ha consentito la loro pubblicazione, qualche anno fa, presso Max Eschig).

Anche questo titolo ha ispirato una chiosa di Cocteau, 1918: « Un preludio flaccido » scrive il poeta « ci rilassa notevolmente dopo la tensione delle cattedrali sommerse, delle lune che scendono sul tempio che fu, delle pavane per le infante defunte... ». Si tratterebbe, insomma, più che altro, di un salutare antidoto ai preziosismi letterari di Ravel e di Debussy.

La dedica « *a un cane* » di ambedue le serie di preludi flaccidi, ha colpito particolarmente i commentatori, che vi hanno visto, oltre all'ironia, anche una motivazione di tipo affettivo. Satie non diceva forse: « Più conosco gli uomini e più amo i cani »? A Cocteau aveva esposto, un giorno, addirittura il progetto di un'opera per cani: « Ho già in mente la scenografia: il sipario si alza su un osso ». E, a quanto si dice, i soli ospiti da lui accolti, in trent'anni, nella sua casa sono stati proprio dei cani randagi.

Luigi Rognoni, 1968, ha ricordato che anche Rossini ha dedicato uno dei suoi *Mendiants* « à ma chère Nini », che non era altri che la sua cagnolina. Jean Roy ha visto inoltre, nella dedica di Satie, un omaggio discreto a Chopin, cui George Sand avrebbe invano chiesto un giorno di comporre una sonata per il loro cucciolo.

Ma forse bisognerebbe cercare altrove che nella sfera dei sentimenti la ragione della dedica di Satie a un rappresentante di questa specie animale. Una pista potrebbe venirci indicata dal latino maccheronico, di puro stile rabelaisiano, da lui eccezionalmente adottato per i consigli di interpretazione – « illusorius, substantialis, caeremoniosus... » – di *Véritables Préludes Flasques*, appunto. Curiosamente, la risposta al nostro interrogativo sembra contenuta infatti nella prefazione della *Vie très horrificque du Grand Gargantua*. Dopo aver messo in guardia i suoi lettori dalla tentazione di tacciare frettolosamente di frivolezza le sue opere per via dei loro « *joyeulx tiltres* », Rabelais non li invita forse a comportarsi piuttosto come quel saggio animale che è il cane (« secondo Platone, la bestia più filosofa della terra »), il quale, anziché scoraggiarsi di fronte all'aspetto ostico di un osso, lo fiuta, lo annusa, lo rosicchia, lo spezza, e non si dà pace finché non gli è riuscito di estrarne la « *sustantificque mouelle* », il prezioso midollo?

Come si sa, non tutti i fruitori della musica di Satie

hanno dimostrato una saggezza comparabile a quella del cane di Rabelais. Irritati dall'apparenza grottesca dei suoi « titoli instampabili... scherzi di dubbio gusto per mascherare la povertà della sua musica », molti interpreti hanno rifiutato di inserirli nei loro programmi, numerosi critici li hanno esclusi dalle loro rubriche.

Al di là del potere stimolante che doveva avere per lui ogni insolito accostamento di parole – sorta di sesamo delle porte della creazione (p. 184) – è probabile che proprio un bisogno profondo di interlocutori di qualità spingesse Satie a tenere lontani, moltiplicando gli ostacoli sul loro percorso, i superficiali e i distratti. Ricordando che il greco Alcibiade era giunto al punto di tagliare la coda al proprio cane pur di far parlare di sé, André George, 1923, è stato tra i primi a far notare, « sotto l'apparente alcibiadismo di Satie, un pudore artistico che preferisce rischiare di disorientare un ascoltatore in buona fede, piuttosto di subire una qualche costrizione, fosse pure quella che nasce dall'ammirazione altrui ».

VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES [2]

(p. 36)

[Erik Satie, s.t., in « Le Guide du Concert », n. 25, 29 marzo 1913, pp. 375-376]. Pubblicato in occasione della prima esecuzione pubblica di quest'opera. L'ultimo paragrafo sarà riprodotto una seconda volta, sette anni dopo, nello stesso periodico, per accompagnare però tutt'altro annuncio: la prima esecuzione pubblica di *Socrate* (p. 234).

Satie ha posto in esergo di *Véritables Préludes Flasques* questo sensibile giudizio del pianista Ricardo Viñes: « Molto ore nove del mattino », che doveva piacergli particolarmente, tanto più che, alle ore nove di una mattina di maggio, lui stesso era nato.

L'incontro con Viñes fu estremamente benefico per Satie, che, non appena si rese conto di poter effettivamente contare su un simile interprete, compose in due anni una cinquantina di minuscoli pezzi per pianoforte, riuniti in una ventina di opere. « Viñes è stato il vero rivelatore della musica moderna e di quella che l'ha influenzata »

ha scritto Léon-Paul Fargue, 1947. « Sapeva comunicare alle sonorità della tastiera, al linguaggio pianistico, un taglio personale, una sorta di limpida fluidità, immediatamente riconoscibile. Possedeva la foga, l'autorità, la precisione, la duttilità dei pianisti celebri, ma li superava tutti per una maniera di esprimersi che si potrebbe quasi definire fiabesca ».

Ricardo Viñes ha composto, nel 1927, una *Thrénodie* alla memoria di Satie e pubblicato, nel 1934, un opuscolo su Debussy, Ravel e Satie, intitolato: *Tres Aristocratas del Sonido.*

EMBRYONS DESSÉCHÉS

(p. *36*)

[S.f., s.t., ms. aut., s.d. (1913), coll. BN-Mus]. Abbozzo di presentazione, annotato a margine della brutta copia della partitura.

PEZZI PER PIANOFORTE 1912-1913

(*p. 37*)

[A.L., *Erik Satie,* nel bollettino dell'Agence Musicale E. Demets, s.d. (dicembre 1913), p. 42]. Introduzione al catalogo delle opere di Satie, pubblicate da questa casa editrice musicale. Pur non firmando con il proprio nome quest'ironico panegirico di se stesso, Satie fa di tutto per farsi riconoscere, a cominciare dalla sigla, che funge da firma, e nella quale si riconoscono due delle sue iniziali (è stato battezzato Eric-Alfred-Leslie). Offre poi una copia di questo bollettino a ciascuno dei suoi più intimi amici.

Un frammento del manoscritto è stato ritrovato tra le sue carte. La nota su *Descriptions Automatiques,* qui inserita, era già stata pubblicata nel « Guide du Concert », IV annata, n. 34, 31 maggio 1913, p. 509.

I « giovani », a cui Satie fa allusione in quest'articolo, sono i membri della Société Musicale Indépendante, ani-

mata da Ravel (p. 200). Il loro soprannome corrente è, in realtà, « Jeunes Ravêlites », ma Satie preferisce evitare qui, evidentemente, un'allusione troppo impegnativa a un altro musicista. Considerato a quest'epoca per le sue prime opere, ora con entusiasmo riportate alla luce, una sorta di « preraffaellita » musicale, non gli è forse già accaduto di vedersi definire in quella cerchia, con un gioco di parole, come un « pré-rav(a)êlite »? Il ruolo di precursore non è certo quello che preferisce: tutto quel che gli interessa, nell'operazione della S.M.I., è di poter constatare che la sua musica, generalmente incompresa dai « quinquagenari suoi compatrioti », è apprezzata invece dalle nuove generazioni.

Quando, dopo la guerra, una nuova ondata di giovani si avvicinerà a lui, Satie costituirà il gruppo dei « Nouveaux Jeunes », nel ricordo appunto dei « Jeunes » di qualche anno prima. (Si noti tra l'altro l'ironia implicita nell'accostamento dei due vocaboli, « nouveaux » e « jeunes », in un'epoca in cui l'ossessione del nuovo – *art nouveau, esprit nouveau* – dà la mano alle aspirazioni avveniristiche – *musique de l'avenir, danse de l'avenir* – che alcuni preferiscono chiamare « futuriste »). Un certo numero di Jeunes, con il passare degli anni, si è trasferito nel campo avverso a Satie; lo stesso fenomeno si ripeterà anche con i Nouveaux Jeunes, dopo che questi ultimi avranno cambiato la loro etichetta con quella di Gruppo dei Sei. A quel punto però Satie sarà già stato preso a modello da un altro manipolo di giovani musicisti, che, in omaggio all'oscuro sobborgo in cui lui ha fissato la sua dimora, rivendicheranno la loro appartenenza a un'immaginaria École d'Arcueil. Non appena anche i membri dell'École d'Arcueil si saranno affermati, il loro « bon Maître » si affretterà a informarli della sua intenzione di occuparsi dei più giovani di loro. « Andrà a finire che si circonderà di tredicenni » mormorerà, allora, qualcuno perplesso.

In effetti, gli interessi di Satie non conoscono limiti d'età. Non dirà un giorno a Milhaud che gli piacerebbe tanto sapere « che musica faranno i bambini che adesso hanno quattro anni »? Satie ha sempre guardato verso i giovani, e i giovani lo hanno ricambiato. Anche oggi, in questo inizio degli anni Ottanta, è tra gli adolescenti che abbiamo notato la maggiore attenzione per la sua musica.

CHAPITRES TOURNÉS EN TOUS SENS

(*p. 38*)

[Erik Satie, s.t., in « Le Guide du Concert », V annata, n. 14, 10 gennaio 1914, p. 204].

LE PIÈGE DE MÉDUSE

(*p. 39*)

[S.f., s.t., s.d. (1913?), PDT]. Note prese probabilmente in previsione della prima rappresentazione privata della « commedia lirica » *Le Piège de Méduse* (p. 130) in casa dei signori Dreyfus, 1, rue de Chazelle, a Parigi, alla fine del 1913 o all'inizio del 1914 (la data varia a seconda delle testimonianze: potrebbe, in realtà, trattarsi della notte di san Silvestro, il che concilierebbe tutte le versioni). Assisteva a questa rappresentazione un gruppo di giovani amici di Roland Manuel, figlio della padrona di casa: Roger de la Fresnaye, Maurice Delage, Valentine Gross, futura Valentine Hugo, e René Chalupt, nonché alcuni invitati dell'autore: il pianista Ricardo Viñes, l'allora quattordicenne Georges Auric e Albert Roussel, che, benché più giovane di Satie di quattr'anni, era stato suo professore alla Schola (p. 218). L'atmosfera di questa festa di fine d'anno ricorda un po' quella dei saggi di recitazione, a chiusura di un anno scolastico.

In quest'occasione Roland Manuel interpreta il personaggio del Barone Medusa, la sua fidanzata Suzanne Roux è Frisette, mentre Astolfo e Policarpo sono interpretati da due giovanissimi, destinati a morire poco dopo sul fronte. Al pianoforte, l'autore.

Questa commedia lirica prevede in effetti sette brevi intermezzi musicali, danzati da uno scimpanzé. Per ottenere un suono deformato, Satie aveva inserito dei fogli di carta tra le corde del suo strumento. Curiosamente, John Cage – per il quale si sa quanto sia stata importante la scoperta di Satie negli anni Quaranta – non conosceva questo precedente nel momento in cui « inventava » il pianoforte preparato (1936). Ignoriamo se Satie e Cage

sapessero però che, per riprodurre con più fedeltà l'atmosfera di una battaglia, l'austriaco Heinrich-Franz von Biber (vissuto tra il 1644 e il 1704, e autore, tra l'altro, di un'operina dal titolo satista: *Balletti lamentabili*), aveva infilato della carta tra le corde del suo violino, ottenendo un effetto di mitraglia. A differenza di Cage, comunque, né von Biber né Satie hanno mai ripetuto – e tantomeno teorizzato – queste loro trovate.

Per poter vedere *Le Piège de Méduse* su una pubblica scena dovranno passare oltre sette anni da quella sera del 1913; e ci vorranno anche una guerra – la Grande Guerra – e la ventata liberatoria di Dadà. Per le prime rappresentazioni al Théâtre Michel, il 24, 25 e 26 maggio 1921, in matinée, Satie trascrive per un piccolo complesso orchestrale le « sette piccolissime danze » dello scimpanzé. Le dirigerà Darius Milhaud.

Benché, in questo testo di presentazione del 1913, egli stesso avesse presentato il Barone Medusa come un suo autoritratto, Satie non apprezzò affatto che, per interpretarlo al Théâtre Michel, Pierre Bertin rivestisse i suoi panni e imitasse la sua voce e i suoi tic. Benché quest'attore facesse parte della ristretta cerchia dei suoi intimi, per qualche tempo gli tolse il saluto.

Le Piège de Méduse è stato ripreso diverse volte, ma sempre nel quadro di serate d'omaggio al suo autore: da Henri Sauguet e Serge Lifar, per la Sérénade, Parigi 1932; da Marcel Herrand e Jean Marchat per il Rideau de Paris, Parigi 1938; da Bucky Fuller, Merce Cunningham e William de Kooning al Black Mountain College, 1948; da Jacques Chailley e Henri Sauguet alla Schola Cantorum, Parigi 1965; da Madeleine Milhaud e Henri Sauguet alla Salle des Fêtes della Mairie d'Arcueil, 1966; da Paolo Poli e Marcello Panni, per il XXIV Festival di Musica Contemporanea, al Teatro del Ridotto, Venezia 1971; da Peter Dickinson e il Theatre Music Cirkus all'Ica Arts Center, Londra, e all'Università di Keele nel 1975; da Pierre Bertin al Festival di Divonne-les-Bains, 1975; dall'Atelier du Théâtre del Centre Culturel d'Arcueil, alla Salle Jean Vilar, Arcueil 1975; da Nicolas Bataille, all'Istituto franco-giapponese di Tokio, 1976; da Roland Bertin e Moses Pendleton, all'Opéra de Paris, 1979.

Nel 1975, Jo Schaarschmidt ha girato a Friburgo un

adattamento cinematografico del *Piège* a otto mm., a colori, muto, intitolato *Die Medusa Falle*.

Pierre Bertin ha registrato la commedia, insieme a un gruppo di attori, per la Voix de son Maître. Le danze dello scimpanzé sono state eseguite per l'occasione da un'orchestra diretta da Aldo Ciccolini.

Nel 1921, in occasione della prima al Théâtre Michel, Daniel-Henri Kahnweiler, proprietario occulto delle edizioni della Galerie Simon, ha pubblicato il *Piège de Méduse* in cento esemplari, accompagnato da tre xilografie a colori di Georges Braque, che iniziava così una lunga attività di illustratore per bibliofili.

Sulla genesi del *Piège de Méduse*, l'unico indizio ci è dato da un passo delle memorie di Francis Jourdain, 1951, benché quest'autore ignori visibilmente financo l'esistenza di tale commedia. Sembrerebbe, dai suoi racconti, che, come *Ubu Roi*, neppure il *Piège* sia il figlio di un solo padre. Descrivendo l'amicizia che, verso la fine del secolo scorso, legava il compositore all'umorista Jules Dépaquit, Francis Jourdain riporta infatti che « i due compari scrivevano (?) in collaborazione una commedia, di cui sarebbe imprudente ricercare le tracce altrove che in qualche sbiadito ricordo. All'aprirsi del sipario, si poteva osservare il protagonista mangiarsi le unghie, riordinare un pacco di fascicoli, e infine chiudere un cassetto e contare fino a centomila. Arrivava allora in scena un secondo personaggio: "Signore," dichiarava quest'ultimo senza tanti preamboli "lei, poco fa, si è mangiato le unghie, ha riordinato un pacco di fascicoli, e, dopo aver richiuso un cassetto, ha contato fino a centomila". "Ma come ha fatto a indovinare?". "Ero dietro la porta e guardavo dal buco della serratura". Durante i cinque atti di questo dramma, un tipo strano e misterioso attraversava più volte il fondo del palcoscenico con le braccia cariche di orologi: perché mai? Solo alla fine dell'ultimo atto si scopriva la chiave dell'enigma: quell'uomo trasportava orologi perché era un orologiaio ».

Oltre a qualche passo del *Piège*, si riconoscono nella scena qui descritta alcuni elementi di un testo di Satie, anch'esso del 1913 (p. 60), nel quale è abbozzato quel rapporto di terrore reciproco tra il padrone di casa e il suo domestico, che costituirà uno dei principali temi della

commedia. (Da notare poi che « il Barone e il servitore » costituiscono una coppia fissa – quasi un luogo comune – in molte farse francesi della Belle Époque). Ma il *Piège* non è solo una sorprendente anticipazione del teatro dell'assurdo degli anni Cinquanta, quale risulta obiettivamente dalla recensione inconsapevole di Francis Jourdain. In una successione di sequenze che si alternano con la logica implacabile dei sogni (ogni timore è puntualmente giustificato dall'immediato avverarsi della situazione temuta), assistiamo ai vani sforzi del protagonista per « comunicare », o, meglio, secondo l'espressione di Satie, per « sentirsi in intima comunione » con chi gli sta intorno. Anziché un mezzo di trasmissione del pensiero, il linguaggio si rivela un temibile ostacolo. Come Alice nel Paese delle Meraviglie, anche il Barone Medusa sembra avere perso una preziosa chiave: gli basta comunque impiegare a controsenso le più banali espressioni idiomatiche perché il suo piccolo mondo ne risulti sconvolto. L'assurdo delle situazioni mette in rilievo inoltre qualche verità elementare: per esempio, come le discriminazioni sociali siano funzione delle convenzioni linguistiche e viceversa. Per ristabilire le distanze con il suo cameriere, è sufficiente infatti che il barone ripristini l'uso del « lei », al posto del cameratesco « tu », accordato in un momento di debolezza. Quanto al famoso *piège* – l'insidia che il barone tende al giovane e stolto aspirante alla mano di sua figlia (p. 141) – Gioacchino Lanza Tomasi, 1977, osserva che Astolfo si conquista le simpatie di Medusa, rispondendo con disarmata innocenza a una domanda imprevedibile (« Lei sa ballare su un occhio? ». « No »). « Satie celebra qui » dice Lanza Tomasi « la liturgia della castità intellettuale... Rinunciare ad essere intelligenti. L'uomo dell'*esprit nouveau* non deve riflettere, deve solo esistere. Il mondo è quello che è, e questa realtà è ben diversa da quella che, per riflesso condizionato, pensiamo che sia, cosicché il primo compito dell'intelligenza è di acquisire la coscienza di questa frattura tra la realtà e la deformazione in cui essa appare nella prassi conoscitiva ». Analogamente, Frédéric Mompou ha scritto: « Tutta la verità è nell'istinto, quel che ci inganna è la conoscenza. Ecco la grande lezione di Satie ».

Scegliendo il nome del protagonista, non è detto che Satie volesse effettivamente celebrare l'« animale invertebrato della classe degli acefali » citato nel testo (p. 142), anche se il compositore darà altre prove, in quello stesso periodo, del suo interesse per la fauna marina, immaginaria o poco nota che sia (p. 12). Portato com'è « *sur la boisson* » e amante del linguaggio cifrato e delle società segrete, egli potrebbe anche essersi divertito a scegliere per questo personaggio, a suo dire autobiografico, la metafora con cui la confraternita tolonese dei Cavalieri della Medusa, bevitori impenitenti, indicavano la « divina bottiglia ». Tra le carte di Satie non si è forse trovato un abbozzo di composizione, intitolato *Les Chevaliers de la Bouteille*? (p. 174). La volontaria confusione tra « celenterati », o « cefalopodi », e « acefali » ci spinge tuttavia piuttosto in direzione della testa tagliata della più nota delle Gorgoni: ricordando il vezzo di quest'ultima di trasformare in un blocco di pietra chiunque si lasciasse sfiorare dal suo sguardo, potremmo vedere, nella scelta di un simile nome per un « autoritratto », un interessante tentativo di autodefinizione. Perseguendo il miraggio di una musica immobile (p. 196), Satie non ha forse aspirato ad esercitare, su qualcosa che muta nel tempo, un'azione pietrificante?

Il futuro autore della Musique d'Ameublement viene però subito a ridimensionare questo tipo di illazioni con la sua salutare ironia. Affermando di stare dando al suo ospite una propria fotografia, Medusa gli porge infatti una poltrona « somigliantissima ». (p. 134).

Il domestico del barone si chiama Policarpo, come il santo patrono del rumore. Nel momento in cui le frontiere tra musica e rumore vacillano (Russolo diffonde il suo manifesto, l'Arte dei Rumori, proprio negli stessi giorni in cui Satie termina la sua commedia), è tentante vedere, nella decisione del barone di interrompere ogni precedente patto di fratellanza con il suo subordinato, una profezia, sotto forma di apologo, delle relazioni fluttuanti che la musica coltiverà con il rumore. Quando, con *Parade*, Cocteau si adopererà a « sostituire il culto di santa Cecilia con il culto di san Policarpo », Satie terrà a stabilire le distanze tra la sua musica e i rumori « che il librettista giudica indispensabili » (p. 235).

I nomi dei due attor-giovani – Frisette e Astolfo – sembrano tolti di peso dalla Commedia dell'Arte. Meno convenzionale, senza dubbio, appare quello del fantomatico generale Postumo, che da solo rappresenta tutte le relazioni sociali del barone. Basterebbe d'altronde questo nome a spiegare, da solo, il perché questa commedia, scritta alla vigilia della Grande Guerra, ha potuto essere rappresentata solo un bel po' di tempo dopo che si erano spenti gli ultimi echi del cannone.

Lo scimpanzé Giona non figura tra i personaggi (che Satie chiama « personalità ») elencati in apertura dell'opera. Analogamente, negli adattamenti teatrali ottocenteschi del *Frankenstein* di Mary Shelley si ometteva di segnalare tra i personaggi il Mostro, anche quando questi era interpretato da un attore di valore, forse perché – come lo scimpanzé di Satie – esso (*it*) non era dotato di parola. Nel *Piège* questo scimpanzé – impagliato con mano maestra e, nello stesso tempo, dotato di automatismo – è comunque il solo che sfugga al controllo e all'autorità del barone. Teoricamente fabbricato per « il diletto » di quest'ultimo, si mette a ballare, in realtà, solo quando il suo padrone dorme, oppure fantastica in uno stato di semi-torpore.

Satie gli ha dato il nome di un profeta, noto soprattutto per avere trascorso qualche giorno nel ventre di un mammifero. Allo stesso profeta, il futuro autore di *Quaderni di un Mammifero* (p. 69) renderà ancora omaggio, poco dopo, in *Chapitres tournés en tous sens* (p. 14). Se ne avesse avuto notizia, il dottor Freud avrebbe probabilmente trovato qualcosa da dire su questa sorta di doppio del barone, che si manifesta solo quando quest'ultimo è assopito, tanto più che la psicanalisi sceglierà proprio la scimmia come simbolo dell'attività dell'inconscio (J.E. Cirlot, 1952).

SPORTS & DIVERTISSEMENTS

(*p. 39*)

[Erik Satie, *Sports & Divertissements*, 1914, ed. Lucien Vogel, Paris (1919)].

CHOSES VUES À DROITE ET À GAUCHE

(p. *40*)

[Erik Satie, *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*, per violino e pianoforte, 1914, ed. Rouart, Lerolle & Cie, Paris, 1916]. Questa riflessione, stampata in calce alla partitura, è già presente nel manoscritto (coll. BO).

TROIS POÈMES D'AMOUR

(*p. 40*)

[S.f., *Trois Poèmes d'Amour*, ms. aut., 1914, coll. BN-Mus]. Questa presentazione è stata soppressa nell'edizione Rouart, Lerolle & Cie, 1916, dove Satie ha anche rinunciato alla sua primitiva intenzione, qui esposta, di chiamare « terzo » il secondo poemetto e « secondo » il terzo, per manifestare ancora una volta la sua insofferenza per qualsiasi convenzione, sociale, cronologica o aritmetica che sia (pp. 196 e 217).

La precisazione che riguarda la natura dell'amore trattato in questi poemetti potrebbe sembrare a prima vista una risposta, a distanza, al proposito, enunciato dal Sar Peladan nel breviario dei Rosa + Croce, circa vent'anni prima, di « distruggere l'Amore sensuale per sostituirgli l'Amore del Bello, l'Amore dell'Idea e l'Amore del Mistero ». In realtà ci troviamo qui, ancora una volta, di fronte a una manovra di disorientamento da parte di Satie. Benché le parole della melodia composta da lui stesso trattino sul filo dell'humour il tema del corteggiamento di una fanciulla da parte di un signore maturo e calvo (*...Pourquoi cette arrogance / de la si belle Hortense? / Très chauve de naissance / le suis par bienséance...*), la musica ci consiglia invece di interpretare quell'amore con l'A maiuscola come l'amore assoluto, l'amore di Dio... Nella prima melodia, infatti, Léon Guichard, 1936, ha identificato il tema della salmodia pasquale *Victimae paschali laudes*. L'accenno al XII secolo contenuto – sia pure sotto una maschera scherzosa – in questa stessa presentazione metteva già, del resto, sulla pista.

SONATINE BUREAUCRATIQUE

(*p. 40*)

[S.f., s.t., s.d. (1917?), PDT]. V. p. 28.

SOCRATE

(*p. 41*)

[S.f., s.t., ms. aut., s.d. (1920-1924?), coll. AT]. Satie ha calligrafato con l'inchiostro di china questa nota sulle due facce di un cartoncino 9 × 12 cm. dagli orli arrotondati.

La veste grafica di questa « presentazione » è estremamente curata. Oltre che dai rituali puntini di sospensione con cui Satie indica a se stesso le pause necessarie ai suoi effetti oratori (p. 289), la pagina risulta ornata da certi curiosi rettangoli neri, disposti in bell'armonia: una decorazione, questa, che è suggerita forse dal desiderio di mascherare elegantemente una qualche rettifica o cancellatura. Troviamo dei rettangoli dello stesso tipo in altri manoscritti di Satie e in particolare sulla copertina di *Trois Morceaux en forme de Poire* (coll. BO).

Ci è difficile datare questo manoscritto perché nessuna delle esecuzioni di *Socrate* precedenti alla morte di Satie, di cui – a nostra conoscenza – sia rimasta traccia, contempla la presenza di quattro interpreti, come qui indicato.

La prima esecuzione privata di *Socrate* ebbe luogo, per l'interpretazione di Jane Bathori, in casa della principessa Edmond de Polignac, nata Winnaretta Singer, che, secondo l'uso dei mecenati del tempo, aveva commissionato quest'opera per farne l'ornamento di una sua serata. Questa principessa americana usava ascoltare le opere a lei dedicate, nell'unica poltrona di prima fila – una poltrona dall'alto schienale – della sua sala di musica, a rispettosa distanza dagli invitati, allineati dietro di lei. I compositori di volta in volta sollecitati (tra cui Fauré, Stravinsky, Ravel, de Falla) non erano sempre ammessi al *souper* che seguiva il concerto; ad essi venivano, in ogni caso, serviti i rinfreschi in una sala a parte.

La prima esecuzione pubblica per pianoforte di *Socrate*

(solista, Suzanne Balguerie) fu presentata nella saletta interna della Maison des Amis des Livres di Adrienne Monnier (p. 278). Tra gli spettatori, Léon-Paul Fargue, Stravinsky, Cocteau, Paul Valéry e André Gide, il quale ultimo si era già prestato come « voce recitante », un mese prima, durante un'altra esecuzione privata di *Socrate*, in casa Godebski.

Nessun luogo poteva essere più adatto di una libreria a un'opera come questa, nella quale i cantanti – per esplicita raccomandazione dell'autore – devono limitarsi a « leggere » il testo, senza nessuna inflessione. (« La lettura per gli altri [...] » ricorda Satie in un'altra occasione, p. 77, « è esteriore – quel che ci può essere di più esteriore »).

« Ho sempre desiderato di dedicarmi a Socrate » dirà un giorno Satie a Darius Milhaud. « È una storia così ingiusta! ». Proprio mentre componeva la *Morte di Socrate*, veniva condannato egli stesso a un processo intentatogli da un critico (p. 263). L'affinità tra i due personaggi è stata spesso sottolineata. Incontrandolo per la prima volta nell'autunno 1916 a casa di Cocteau, Paul Morand nota nel suo diario che Satie assomiglia a Socrate, magari solo a causa di un'identica barba caprina (P. Morand, 1963). Nella sua corrispondenza, Cocteau parla spesso di Satie come del « nostro bravo Socrate ». Valentine Hugo, 1952, ricorderà affettuosamente « il Socrate che ha così intimamente conosciuto ». Georges Auric, 1919, con una felice sintesi poetica, situa la morte del filosofo greco, attorniato dal coro commosso dei discepoli, ad Arcueil.

Lo storico A.E. Taylor, 1953, scrive che Socrate « camminava sempre a piedi, portava lo stesso abito d'estate e d'inverno e conservava nella sua personalità qualcosa di infantile pur essendo essenzialmente un erudito, un conversatore pieno di spirito, un amatore di paradossi, un libero pensatore e un mago », tutte caratteristiche, queste – nota A.M. Gillmor, 1972 – che sono ugualmente attribuibili a Satie. Questo parallelo avrebbe certo fatto piacere al nostro compositore. Per significare la sua affettuosa ammirazione per Brancusi, non scrive forse allo scultore: « Lei è il migliore degli uomini, buono quanto Socrate di cui lei deve essere, a mio parere, perlomeno un fratello »?

In omaggio a Satie, Brancusi scolpisce tre sculture di legno, *Socrate*, *Platone* e *La Coppa di Socrate*. Lo spar-

tito di *Socrate* – che Poulenc ha definito come l'equivalente musicale di una natura morta di Picasso – è stato dipinto, in una tela intitolata *Nature morte à la partition de Satie*, da Braque.

Satie aveva inizialmente previsto di far leggere, in greco, il testo di *Socrate* da due signore vestite in abiti Direttorio – la padrona di casa e una sua amica – nel salottino impero della principessa di Polignac. Alla pari di altre signore della buona società dell'epoca, quest'ultima era infatti una studiosa di greco antico.

Quest'ambientazione avrebbe messo opportunamente in rilievo la distanza tra l'autore e l'oggetto del suo « umile omaggio ». La cornice neoclassica avrebbe chiaramente mostrato che si trattava di una Grecia rivisitata, di un'antichità rivissuta sotto forma di nostalgia. Un progetto di « Musique d'Ameublement » per *Socrate* (p. 173), concepito a un'epoca in cui quest'espressione non designava ancora il prodotto industriale omonimo, che Satie avrebbe tentato di lanciare in seguito (p. 41), sembra indicare che il compositore aveva anche pensato di trasporre musicalmente quest'ambientazione, nello stesso modo in cui, molti anni prima, aveva voluto esprimere con una « musica decorativa » le caratteristiche scenografiche del *Fils des Étoiles* (p. 210).

In seguito Satie abbandona l'idea di utilizzare direttamente il testo originale (p. 298). Conserva però il principio della « lettura », effettuata da una sola voce per tutti e quattro i personaggi dei tre dialoghi, oppure da quattro voci diverse. Nella presentazione che noi pubblichiamo, quest'ultima soluzione risulta prescelta, mentre l'edizione della Sirène (1919) parla di un *drame symphonique avec voix*, giocando sull'ambiguità della parola francese indeclinabile. Per aumentare l'effetto di distanziazione, Satie raccomanda che i quattro personaggi, benché tutti maschili, siano incarnati da voci femminili. Consentirà tuttavia un'eccezione in favore del grande tenore Henri Fabert.

Contrariamente alle sue abitudini, inserisce in questa partitura pochissime indicazioni di interpretazione, che redige inoltre nel tono più sobrio. L'emozione contenuta nel terzo pannello nasce proprio dal contrasto tra la drammaticità della situazione – il suicidio imposto a So-

crate, alla presenza dei suoi affezionati discepoli – e l'assenza assoluta di abbandoni sentimentali. Come già altre volte, Satie trova qui il suo modello nel gregoriano. Dom Clément Jacob, 1952, ha rilevato un'analogia ben precisa tra il procedimento usato da Satie per comunicare ai discepoli che Socrate non è più e quello che, nel Martirologio della Vigilia Nativitatis Domini, accompagna l'annuncio dell'incarnazione del Figlio di Dio.

Parlando della linearità musicale di questo « dramma sinfonico » (così chiamato probabilmente per opposizione alle « drammatiche » sinfonie russe), Satie scrive a Henry Prunières: « *Socrate* non è russo, beninteso. Non è né persiano né asiatico. È un ritorno alla semplicità classica con sensibilità moderna. Devo questo ritorno ai miei amici cubisti: che siano benedetti! ».

« L'unico che io abbia mai sentito ragionare, in modo chiaro e semplice, sul cubismo, è stato Erik Satie » ha scritto la compagna di Picasso ai tempi del Bateau Lavoir. « Credo che soltanto lui, se avesse scritto sul cubismo, avrebbe potuto farlo capire con facilità, ma probabilmente in modo tale che i pittori interessati l'avrebbero rifiutato. Sarebbe stato troppo chiaro! » (Fernande Olivier, 1933).

Nel dopoguerra Cocteau fa notare che i cubisti « guardano verso Ingres ». E René Chalupt scrive, nella prefazione dell'edizione di *Socrate* alla Sirène, che quest'opera fa pensare a un'illustrazione dei Dialoghi di Platone, commissionata a Ingres da Victor Cousin (p. 298).

Ora nelle forme, ora soltanto nel tema, il gusto neoclassico dominerà il dopoguerra: periodo Ingres e periodo monumentale di Picasso, *Mercure* di Picasso e Satie, *Antigone* di Cocteau, Picasso e Honegger, *Trilogie d'Eschyle* di Claudel e Milhaud, *Apollon Musagète* di Stravinsky, *La Guerre de Troie ne se fera pas* di Jean Giraudoux, *Brewsie and Willie* di Gertrude Stein (quest'ultimo direttamente ispirato, per la sua struttura, dai dialoghi platonici). « Nel ventesimo secolo si ritorna ai Greci » scrive Donald Sutherland, 1951 « a causa di quella loro sorprendente mistura di saggezza e di innocenza, per cui gli Egiziani potevano dire che i Greci erano degli eterni bambini, e che Erodoto era lo scrittore dei filosofi e dei bambini ».

Malgrado la struggente nudità della musica di *Socrate*,

tale è la forza delle abitudini mentali e dell'etichetta di spiritosità, ormai da tempo applicata a Satie, che, assistendo, nel febbraio 1920, alla prima esecuzione pubblica, a pagamento, di quest'opera, il pubblico della Salle du Conservatoire non sa frenare la sua ilarità. L'eminente critico André Coeuroy, 1920, scrive che « questo monumento umoristico a freddo è degno di figurare nel Pantheon dello Chat Noir ».

« Manca poco si dica che il grande Socrate è un personaggio inventato da me – *e questo a Parigi!* » commenterà sconfortato Satie, in una lettera a Paul Collaer. « E dire che, scrivendo *Socrate*, io pensavo di comporre un'opera semplice, senza la minima intenzione combattiva, giacché io sono soltanto un umile ammiratore di Socrate e di Platone – due signori dall'aria simpatica ».

Grazie alla mediazione di Sylvia Beach, direttrice della libreria e casa editrice Shakespeare & Co., e al proselitismo di Virgil Thomson e di Gertrude Stein, *Socrate* farà conoscere Satie in America. La prima realizzazione scenica di quest'opera al Wadsworth Athaeneum, nel 1936, si varrà di una scenografia astratta di Alexander Calder. Presentando un'esposizione di Calder a Parigi, qualche anno prima, Fernand Léger aveva scritto: « Erik Satie illustrato da Calder? Perché no?... Contemplando queste nuove opere trasparenti, obiettive, precise, penso a Satie, Mondrian, Marcel Duchamp, Arp – maestri incontestati del bello inespressivo e silenzioso ».

Nel 1944, Merce Cunningham ha danzato la prima parte di questo dramma sinfonico, *Portrait de Socrate*, in un arrangiamento di John Cage, intitolato *Idyllic Song*. Dal 1969 al 1975 circa, Cage ha composto, con elementi estratti da *Socrate* con l'aiuto dell'I Ching, l'opera *Cheap Imitation* in diverse versioni (per due pianoforti, per violino, e per orchestra senza direttore).

MUSIQUE D'AMEUBLEMENT

(p. 41)

[Erik Satie, *Pour le vieux Jean*, ms. aut., s.d. (1920?), coll. ED]. A questa nota Satie ha aggiunto un poscritto per

Cocteau: « Scriva, caro Jean, dieci righe secche e gelide su quest'argomento, sotto forma di prospetto pubblicitario, intesi? Molto sobrio. Sarò felice della sua collaborazione. Ho esagerato apposta certi esempi. Sta a lei dosarli al punto giusto, caro amico... ».

Tra le carte di Satie sono state trovate alcune minuscole partiture, che comprendono un piccolo numero di misure da ripetere « a volontà, ma non di più ». I titoli: *Piastrelle foniche per un lunch, o per una festa di fidanzamento* oppure *Tappezzeria di ferro battuto, per l'arrivo degli invitati*. Sono tutte del 1917, ossia posteriori a *Parade*, al cui proposito Satie sosteneva di avere composto « solo un fondo musicale per alcuni rumori che il librettista giudicava indispensabili per precisare l'atmosfera dei personaggi ». Nella sua prefazione all'edizione Rouart, Lerolle & Cie, Georges Auric, 1917, riprende la formula, sottolineandone implicitamente il carattere agghiacciante: « questa musica » egli dice « si sottomette umilmente alla realtà dei nostri giorni, che soffoca il canto dell'usignolo sotto il frastuono dei tranvai ».

Satie non è mai stato futurista. Nulla permette di supporre che preferisse, come i marinettiani, il frastuono dei tranvai o di altre macchine al canto dell'usignolo, una creatura, questa, con la quale gli è già capitato di identificarsi (p. 262). Si sa invece che deplorava l'abitudine, che stava già allora prendendo piede, di « sostituire, con della cattiva musica, il dolce e eccellente silenzio ». Avendo assimilato le nuove teorie estetiche, secondo le quali non era più necessario ascoltare la musica « tenendosi la testa con le mani », come in un celebre quadro di Balestrieri (p. 259), la gente ostentava oramai, nei confronti di quel che si offriva al suo orecchio, una disinvoltura altrettanto fuori posto. « Si pensa di comportarsi in modo degno di lode » diceva Satie « ascoltando cose a torto ritenute belle, oppure stupidi ritornelli, confusamente sentimentali, mentre si beve un bicchiere di birra o ci si infila un paio di pantaloni; si trova del tutto conveniente aver l'aria di apprezzare i suoni di fagotti, contrabbassi o altri zufoli, quando in realtà si ha la testa tra le nuvole » (*Simple Question*, in E. Satie, 1977, p. 24).

Come sempre, la sua naturale disposizione al « conformismo ironico » – secondo l'espressione coniatagli su misura da Valentine de Saint Point – lo spinge a manife-

stare la sua rivolta non rifiutando, ma viceversa accettando con uno zelo eccessivo la convenzione imposta. È la sua maniera di ridicolizzarla. Ha trovato così un modo del tutto originale, e molto meno passivo di quel che si potrebbe pensare, di applicare il precetto cristiano che consiglia allo schiaffeggiato di porgere l'altra guancia.

Nella fattispecie, il fastidio che prova nel constatare un cattivo uso della buona musica, lo spinge a immaginare un nuovo prodotto, da utilizzare in tutti quei casi con cui la buona musica non ha nulla a che fare. « Bisognerebbe comporre » dice un giorno a Fernand Léger « una musica d'arredamento, che conglobasse i rumori dell'ambiente in cui viene diffusa, che ne tenesse conto. Dovrebbe essere melodiosa, in maniera da addolcire il suono metallico dei coltelli e delle forchette, senza troppo imporsi, però, senza volervisi sovrapporre. Riempirebbe i silenzi, a volte pesanti, tra i commensali. Risparmierebbe il solito scambio di banalità. Neutralizzerebbe, nello stesso tempo, i rumori della strada che penetrano, indiscreti, all'interno » (F. Léger, 1952).

La soluzione che propone – degna di figurare al Concours Lepine dei Piccoli Inventori, accanto ai *Rotoreliefs* di Marcel Duchamp – fa pensare a un raccontino di fantaarte dell'architetto Alfred Loos, 1900: « Laddove l'arte applicata celebra i suoi trionfi, la musica applicata non poteva rimanere indietro. Questo pensiero occupava la mente del ricco. Presentò una proposta all'azienda tranviaria affinché il suono delle campane del *Parsifal* fosse sostituito al puro e semplice squillo di campanelli. La sua richiesta non fu presa in considerazione, però, dai dirigenti dell'azienda, non ancora abbastanza sensibilizzati alle idee moderne. Gli fu concesso, in compenso, di rifare a sue spese il selciato davanti a casa, in modo che ogni veicolo che passava di lì potesse farlo al tempo della marcia di Radetzky. Anche i campanelli della sua camera da letto furono cambiati con motivi presi da Wagner e da Beethoven, e naturalmente tutti i critici interpellati furono prodighi di elogi per colui che aveva aperto nuovi orizzonti alla musica, trovandole un posto tra i prodotti di consumo ».

Nel marzo 1920, all'epoca cioè delle prime manifestazioni Dadà, Satie ammobiliò con una musica « da non

ascoltare » l'intervallo di una *Séance d'Avant-garde,* organizzata dall'attore Pierre Bertin e dal direttore d'orchestra Félix Delgrange per la vernice di un'esposizione di disegni di bambini – *Les Belles Promesses* – alla Galerie Barbazanges. Si poteva leggere nel programma di sala che questa musica, destinata a ricoprire i silenzi come le fodere ricoprono i mobili in letargo, aveva l'unico scopo di creare una vibrazione ed adempieva alla stessa funzione della luce, del calore e del comfort in tutte le sue forme. Nell'intervallo di una commedia in due atti di Max Jacob, *Ruffian toujours, truand jamais,* la cui musica di scena esigeva la presenza di tre clarinetti, un pianoforte e un trombone, il pubblico era invitato « a passeggiare, parlare e bere », mentre i cinque strumentisti, distribuiti ai quattro angoli della sala, oltre che in un palchetto sopraelevato, suonavano simultaneamente – ma non in sincrono – alcuni motivi della *Mignon* di Ambroise Thomas e della *Danse macabre* di Camille Saint-Saëns, impaginati da Satie. È questo anche il primo esempio di « orchestra senza direttore ».

Le reazioni del pubblico sono, però, deludenti. « Contrariamente alle nostre previsioni » racconterà Milhaud, 1949, che ha partecipato all'evento con una sua composizione « gli spettatori si diressero rapidamente ai loro posti. Inutilmente Satie gridava: "Ma parlate, che diamine! Circolate! Non ascoltate!". Tacevano. Ascoltavano. Tutto era perduto ».

Come risulta dal testo che qui pubblichiamo, in un primo tempo Satie aveva pensato di affidare a Cocteau, insuperabile pubblicitario, il lancio del nuovo prodotto. « È indispensabile avere Cocteau con noi » scrive in quei giorni a Pierre Bertin. Per una ragione che ignoriamo, Cocteau, questa volta però, non prende in mano l'operazione. Eppure è dal 1918 che incita in tutti i modi i Nouveaux Jeunes a « comporre della musica d'entr'acte ». « Mi si costruisca una musica in cui io possa abitare come in una casa » aveva scritto in *Le Coq et l'Arlequin.*

Giudicando la Musique d'Ameublement « un'irritante chimera », o, nel caso migliore, una « simpatica ragazzata », Durey, Tailleferre, Auric e Poulenc hanno sempre fatto, a questi inviti, orecchie da mercante.

Curiosamente, oltre a Milhaud, il solo del gruppo a cimentarsi pubblicamente su questo terreno (il 5 aprile

1919, alla Salle Huyghens, ossia più di un anno prima della séance della Galerie Barbazanges) è il compositore che, tra tutti, è considerato il più lontano, musicalmente, da Satie: Arthur Honegger. Quest'iniziativa non susciterà d'altronde echi particolari, anche perché Honegger ha commesso l'errore di presentare le sue musiques d'ameublement come pezzi qualsiasi, nel corso di un normale concerto.

La critica ha spesso confuso la Musique d'Ameublement di Satie con le sue musiche « decorative » o « statiche » (pp. 195, 210, 233). Altri l'hanno considerata, invece, con maggior pertinenza, premonitoria rispetto alla « musica a metraggio » – oggi ottenuta anche con i calcolatori – e trasmessa alla radio, oppure per filodiffusione, per ingannare le lunghe attese negli aeroporti o negli ingorghi del traffico, oppure per spingere, nei supermercati, le massaie a comprare e, nei pollai, le galline a far uova.

Impressionati dalla novità concettuale della Musique d'Ameublement, gli stessi amici di Satie hanno finito per vedere solo un'esaltazione del quotidiano in tutta la musica di Satie (definita globalmente da Léon-Paul Fargue, 1947, *musique maisonnière*, ossia « musica casalinga ») oppure un'arma di combattimento contro « la musica che si ascolta con la testa tra le mani » (Blaise Cendrars, 1952). Cocteau la giudica una prova del fatto che « la musica non è sempre necessariamente gondola, destriero, corda tesa; qualche volta è anche sedia », e, sulla sua scia, Savinio, 1947, ce ne offre un'immagine alla Van Gogh: « La musica di Satie è povera e seduta. Modestamente seduta su una sedia di paglia ».

Bisogna dire che l'epoca è propizia a questo tipo di interpretazioni. Il prodotto di serie, il ready-made, affascina ogni artista che aspiri a infrangere l'avorio della sua torre. Alla domanda « Vuoi dipingere come il Louvre o come Dufayêl? » (nome quest'ultimo, di un grande magazzino, allora assai in voga), la risposta d'obbligo tra i cubisti era: « Come Dufayêl, naturalmente ». « Dufayêl mi pare più interessante di Ribemont-Dessaignes » dichiara a sua volta Picabia, citando apposta – per dare maggior valore alla sua affermazione – l'amico che apprezza di più, e Matisse sostiene a sua volta: « Aspiro a un'arte che non tratti alcun tema preoccupante o angoscioso,

...qualcosa di analogo a una buona poltrona ». In realtà, malgrado il suo interesse per la musica di tutti i giorni, la sua repugnanza per la drammatizzazione nell'arte e la sua volontà profonda di chiarezza e di semplicità, bisogna riconoscere che nessuna di queste dichiarazioni sarebbe convenuta a Satie. Infatti è proprio per ostacolare quella che lui chiama « la *dufayêlizzazione* musicale » (v. *Simple Question*, in E. Satie, 1977), che ha inventato la « musique d'ameublement ».

RELÂCHE

(*p. 42*)

[Erik Satie, s.t., in « La Danse », novembre-dicembre 1924]. Testo autografo pubblicato in facsimile in margine a un ritratto a penna di Satie, disegnato e impaginato da Picabia, nella rivista di Jacques Hébertot, direttore del Théâtre des Champs-Élysées. Tutto questo numero è dedicato ai Ballets Suédois, in occasione della prima di *Relâche, ballet instantanéiste en deux actes de Francis Picabia, musique d'Erik Satie, avec un entr'acte cinématographique et la queue du chien.*

In assenza di Blaise Cendrars, che ha abbozzato l'argomento di questo balletto sulla nave che lo portava in Brasile, Picabia, incaricato, in un primo tempo, solo delle scene e costumi, rielabora l'intero progetto nel corso di qualche serata trascorsa Chez Maxim's con l'impresario dei Ballets Suédois, Rolf de Maré.

« Voglio essere molto parigino » dice Satie al momento di iniziare il suo lavoro. Sosterrà poi di avere scelto il titolo *Relâche* (sinonimo, sulle scene francesi, di « riposo settimanale ») per la soddisfazione di vedere una sua opera annunciata ogni giorno da almeno un teatro a Parigi, e, certi giorni, da diversi teatri contemporaneamente...

La sera della prima, gli spettatori sono informati all'ultimo momento che lo spettacolo non avrà luogo e che quindi il teatro, quella sera, « farà *relâche* », causa un'indisposizione del primo ballerino; molti allora si riterranno vittime di uno scherzo di gusto dadaista, benché Dadà sia ufficialmente defunto da almeno un anno.

La prima di *Relâche* sarà data qualche giorno dopo e « Aragon, Breton & Cie », lungi dal partecipare all'evento, vi si mostreranno nettamente ostili, benché quest'opera, per il suo implicito appello all'inconscio, corrisponda proprio allo spirito del primo manifesto surrealista, da loro pubblicato in quegli stessi giorni.

Il fatto è che *Relâche* ha il torto, ai loro occhi, di presentarsi come un prodotto non del movimento che stanno lanciando, ma di una nuova tendenza – l'Istantaneismo – che non durerà, d'altronde, più di qualche fuggevole istante... Il profilo in controluce di Marcel Duchamp, che ne è l'occulto promotore, accompagna, sulla copertina di « 391 », n. 19, una serie di slogan: « L'Istantaneismo: rifiuta l'ieri; l'Istantaneismo: rifiuta il domani; l'Istantaneismo: rifiuta i grandi uomini; l'Istantaneismo: crede solo alla vita; l'Istantaneismo: crede solo all'oggi; l'Istantaneismo: crede solo al moto perpetuo... ». Benché si sia tentati di vedere in quest'iniziativa una parodia della moda degli « ismi » allora dilagante, non si può negare che, proprio nell'attenzione che portano all'istante fuggitivo, Duchamp, Picabia e Satie trovano un importante punto d'incontro, rivelando così implicitamente il fondo mistico che si cela sotto il loro ostentato umorismo.

« *Relâche* non vuol dire nulla » proclama Picabia. « È il polline della nostra epoca, solo un po' di polvere che si disperde sulle dita ». E in armonia con una domanda retorica di Gabrielle Buffet: « Quando ci si disabituerà dall'abitudine di spiegare tutto? », fa semplicemente notare che « i bambini che nascono di notte vengono alla luce [in francese, « *voient le jour* »] come tutti gli altri ».

Pur senza « voler fare arrossire né un'aragosta né un uovo », Satie, dal canto suo, si limita a precisare, con insolita brutalità, di avere voluto più che altro comporre una « musica pornografica » per un « balletto osceno ».

Tra le numerose arie popolari, evocate nello spartito di *Relâche*, spicca in effetti il ritornello di una canzone priapica, celebrante le straordinarie imprese amorose di un prelato dell'epoca di Luigi Filippo, Padre Dupanloup. Parlando di questa canzone nel *Flâneur des deux rives*, perfino Apollinaire, 1918, l'ha definita « troppo libera per poterla citare ».

Originariamente *Relâche* doveva concludersi con una

« canzone mimata », di cui resterà, alla fine, solo il titolo sui manifesti: *La Coda del Cane*. Non si tratta, come si potrebbe pensare, di un ennesimo omaggio all'animale prediletto da Satie, ma di una nuova provocazione nei confronti di quei critici che accusano regolarmente i dadaisti e i loro simili di « alcibiadismo » (p. 220).

L'idea di inserire, tra i due tempi del balletto, un *entr'acte cinématographique* è stata probabilmente suggerita da Satie, nel ricordo delle proiezioni che inframmezzavano gli spettacoli di music-hall ai tempi della *Diva de l'Empire* (p. 251), quando il cinema era ancora un'invenzione abbastanza recente da poter prendere logicamente posto tra le attrazioni del varietà.

Per ammobiliare l'intervallo di *Relâche*, René Clair gira dunque un film di venti minuti che rimarrà nelle cineteche con il titolo, appunto, di *Entr'acte*. Per questo film Satie compone, cronometro alla mano, una musica che rafforza il potere suggestivo delle immagini senza mai attirare su di sé l'attenzione cosciente dello spettatore. « Questa partitura, scritta nel 1924 per commentare un film muto, » scriverà René Clair, 1951 « è più cinematografica di molte partiture composte oggi per i film sonori ». Per l'americano Virgil Thomson, 1951, la musica di *Entr'acte* è « la migliore musica da film che sia mai stata scritta ».

Insieme a un nutrito manipolo di personalità parigine, tra cui Picabia, Man Ray e Duchamp, Satie figura anche tra gli interpreti del film. Lo si vede all'inizio, in cima a un tetto, incitare Picabia a sparare una cannonata su Parigi. Il suo abbigliamento insolito tra gli artisti di Montparnasse – bombetta, pince-nez, solino duro, giacchetta nera e ombrello – lo rende simile a una maschera. René Clair rimarrà così impressionato da quest'apparizione che introdurrà, da allora in poi, un personaggio figurativamente simile a Satie in quasi tutti i suoi film.

Le relazioni tra Satie e Picabia hanno subìto alterne vicende. Nel febbraio 1919, quando abita ancora in Svizzera e non conosce personalmente il compositore, Picabia include il suo nome, con un'ortografia fantasista (« Eryck Satye »), nel suo quadro-messaggio *Mouvement Dada*. I dadaisti, infatti, si sono annessi automaticamente Satie,

non appena hanno avuto sentore dello scandalo di *Parade* (p. 262). Il rag-time di questo balletto verrà ribattezzato *Rag-time Dada* nella « tournée Dada » che Kurt Schwitters e Vilmos Huszár nonché Theo e Petro Van Doesburg faranno più tardi in Olanda.

Arrivato a Parigi, dove Breton si affretta a metterlo in guardia contro « il gruppo Cocteau », Picabia comincia con l'ironizzare sulla Musique d'Ameublement (« un espediente per frequentare il bel mondo. Noleggiasi per serate »), ma, dopo aver conosciuto meglio Satie, gli dedica un amabile calembour: « Erik è Satierik » (F. Picabia, 1920 [a] e [b]). Satie ricambierà la cortesia, mandandogli due aforismi per « 391 »: « Mi piacerebbe suonare un pianoforte con una gran coda » e « Non è bello parlare del nodo della questione ». Benché inviati a un mese di distanza l'uno dall'altro, questi due brevi testi saranno pubblicati insieme (« Le Pilhaou-Thibaou », suppl. ill. di « 391 », luglio 1921), quasi a sottolineare il doppiosenso – evidente per un francese – della parola « coda », sinonimo, nel gergo popolare, dell'organo sessuale maschile.

Nella vicenda del Congrès de Paris (p. 275), Satie e Picabia si ritroveranno in campi opposti. In un foglio polemico, « La Pomme des Pins », Picabia, che ormai non si considera più dadaista, accusa bizzarramente Satie di « diventarlo ». Passano ancora due anni, poi Satie, per combattere il *parisianisme* di Cocteau (ormai da lui aborrito, p. 270) con le sue stesse armi, invita lo spregiudicato e mondano Picabia a collaborare con lui. Cocteau ha sempre considerato Picabia un personaggio pericoloso e difficilmente controllabile: « Sia io che lui abbiamo la passione del gioco, » spiegherà un giorno « ma, mentre io mi estenuo a giocare secondo certe regole e entro certi limiti, ecco che lui si mette a saltapicchiare qua e là, fuori campo e senza tenere conto di nessuna convenzione. Stanco di farmi sconfiggere, mi metto allora a imitarlo... ah, Narciso! Che strana coppia, la tua! » (Cocteau, 1922).

L'avventura dei Ballets Suédois sigilla quindi una riconciliazione tra il pittore e il musicista che la morte di Satie, poco dopo, renderà definitiva. Curiosa premonizione, nella sequenza del funerale di *Entr'acte*, Picabia ha iscritto le proprie iniziali accanto a quelle di Satie, in un cuore dipinto sul carro funebre.

AL SIG. GAULTIER-GARGOUILLE

(*p. 44*)

[*Propos de coulisse,* rubrica di Gaultier-Gargouille (estratto), in « Le Gil Blas », XIV annata, n. 4655, 16 agosto 1892, p. 3]. In occasione di questa lettera aperta, la firma di Satie appare per la prima volta in un giornale. Per alcuni anni, il nostro compositore userà abbastanza frequentemente questo sistema per farsi conoscere.

Quegli stessi direttori di giornali che si guarderebbero bene dal commissionargli un articolo, non resistono infatti al piacere di pubblicare le sue missive, sempre polemiche, quando non addirittura intimidatorie, deplorando casomai di non disporre dei mezzi tipografici adatti a rendere i suggestivi simboli esoterici che decorano la sua carta intestata, e l'insolita disposizione delle frasi sulla pagina, in un sapiente dosaggio di inchiostri rossi e neri.

Se la presentazione grafica di queste lettere è del tutto originale, per quel che riguarda il contenuto esse ricordano invece le « lettere pastorali » del Sar Peladan (p. 211). Satie prova probabilmente un piacere supplementare nel ritorcere, qui, proprio contro Peladan, quest'arma.

Il successo delle Serate Rosa + Croce, nel corso delle quali sono stati eseguiti per la prima volta i preludi del *Fils des Étoiles,* ha avuto la spiacevole conseguenza di farlo classificare, una volta per tutte, dalla stampa, sotto la limitativa etichetta di « iniziatore musicale dei discepoli di Peladan ». Poiché quest'ultimo è notoriamente un wagneriano incondizionato, Satie cerca in un primo tempo di far riconoscere « l'indipendenza della sua estetica », annunciando sui giornali la rappresentazione, al Grand Théâtre di Bordeaux, di una sua opera dal titolo volutamente sacrilego: *Il bastardo di Tristano.* Benché in quest'annuncio si menzioni anche l'autore del libretto (Albert Tinchant, segretario di redazione dello « Chat Noir »: dolce personaggio, amico della poesia, della miseria e dell'assenzio, destinato a spegnersi in giovane età), sembra che di quest'opera non sia esistito nient'altro che il titolo. L'operazione non ottiene però l'effetto scontato, giacché nessuno si accorge dell'intenzione polemica che sottintendeva. Nel dare la notizia, anzi, i giornalisti,

sempre inclini alla ripetizione del luogo comune, vi vedono un'ennesima occasione di ricordare ai loro lettori i legami del compositore con il Gran Maestro Rosa + Croce. Non resta allora altra scelta a Satie che la pubblicazione di una perentoria messa a punto.

L'ultimo passo di questa lettera contiene una discreta, ma inequivocabile identificazione della Vergine Maria con la terza persona della Santissima Trinità. Si sarebbe tentati di vedere, in questa precisazione, un'ulteriore provocazione nei confronti del Sar Peladan, che ha sempre indicato, tra gli scopi della sua azione, la riaffermazione dell'importanza dello Spirito Santo, in quanto « terza persona della Santissima Trinità », per l'appunto. La triade proposta da Satie attira però la nostra attenzione su uno schema che ricalca quello della religione egizia: Osiride, Hor ed Iside. A parte il fatto che, in molti culti eretici, Iside si nasconde sotto la maschera della Vergine, non sarà inutile ricordare che a « Gil Blas », scelto per la pubblicazione di questa lettera, collabora anche Jules Bois, fondatore della rivista esoterica « Le Coeur », il cui titolo è una metafora che sta appunto per Iside. Jules Bois è anche l'autore del dramma esoterico *La Porte Héroïque du Ciel* (musica di Satie), dove si può vedere un Poeta, consigliato nientemeno che da Gesù Cristo, respingere brutalmente la Vergine per sostituirle il culto di Iside. Il fatto che sia proprio il Cristo a indicare questa via perigliosa, potrebbe anche spiegare il perché Satie metta sotto la protezione di « Gesù guida » la Chiesa da lui fondata, tanto più che la rivista in cui egli annuncia questa fondazione è precisamente « Le Coeur » (p. 245).

Si può anche notare accessoriamente che, per gli Illuminati francesi, *Isis* e *Jésus* sono due varianti dello stesso nome derivato dal simbolo fonetico del fuoco, *is-is*. Anche la rosa dei Rosa + Croce rappresenta, simbolicamente, il fuoco sacro. E la forma delle ogive, come quella delle piramidi, costituisce una trasposizione geometrica della forma di una fiamma. Contemplando le navate ogivali di Notre-Dame, Satie ha composto la sua opera *Ogives*. E, secondo Baltrušaitis, 1967, la stessa « Notre Dame », a cui questa cattedrale è ambiguamente dedicata, non sarebbe altri che Iside.

(*p. 45*)

[Erik Satie, *Epître d'Erik Satie première aux Artistes catholiques et à tous les Chrétiens*, in « Le Coeur », n. 6-7, settembre-ottobre 1893, pp. 11 e 12, rubrica «*Littérature* »]. Annunciando *urbi et orbi*, con quest'epistola, la fondazione dell'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, di cui si è autonominato Parziario (ossia « detentore di parti ») e Maestro di Cappella, Satie si dota di un piedestallo da cui poter distribuire scomuniche ai personaggi più in vista. Si può anche vedere, eventualmente, in questa sua iniziativa un'applicazione di quel « conformismo ironico » di cui darà tante prove nel corso della sua vita. Per mettere in evidenza l'assurdità di un atteggiamento (e in questo caso il bersaglio può essere, oltre al Gran Maestro Rosa + Croce Peladan, chiunque si valga di un titolo, o della propria appartenenza a una pubblica istituzione, per esercitare un'azione prevaricatrice), Satie non esita ad assumerlo, fino in fondo, lui stesso (pp. 235-236).

Oltre che il fondatore della propria Chiesa, Satie ne resta anche l'unico adepto. Benché non abbia mancato di redigere minuziosamente l'elenco dei costumi previsti per il suo clero e per i fedeli (un solo gruppo dei quali avrebbe dovuto contare, secondo i suoi calcoli, un miliardo seicento milioni di membri, p. 163), non risulta che egli abbia mai tentato di fare del proselitismo. È più probabile che abbia organizzato invece cerimonie a suo uso esclusivo, come sembrerebbe del resto provare una lettera di convocazione di suo pugno, da lui inviata al proprio indirizzo (p. 153). È anche vero che gli sarebbe difficile far entrare anche solo un'altra persona nell'unico luogo di culto di cui dispone: la stanza dove abita, in rue Cortot, e che, per le sue esigue dimensioni, si è attirata il soprannome di « armadio ».

L'emblema della Chiesa di Satie – due croci, di cui una più lunga dell'altra, unite nell'asse orizzontale – potrebbe voler sottolineare i sotterranei legami tra la religione cattolica e la religione egizia, attraverso il simbolo della croce appunto, comune ad ambedue. Già Peladan, autore del-

l'*Occulte catholique*, si proponeva di conciliare esoterismo e cattolicesimo.

I rapporti di Satie con Dio non sono stati di tutto riposo. Di padre dichiaratamente ateo (benché figlio di cattolici praticanti, Alfred Satie esigerà funerali civili) e di madre protestante, Satie è battezzato alla nascita secondo il rito anglicano; poi, a sei anni, mortagli prematuramente la madre, riceve, per volontà dei nonni paterni, il battesimo cattolico. Ventenne, il suo interesse per le sette eretiche e le pratiche occulte gli farà meritare il soprannome di *Esotérik Satie*. Nel momento in cui sente il bisogno di inventarsi una religione sua propria, si dedica anche alla composizione di « musiche in ginocchio », tra cui la *Messe des Pauvres*.

Malgrado queste pratiche pie, le sue condizioni di vita si degradano progressivamente. Scrive allora al fratello Conrad: « Perché prendersela con Dio? Da quando è morto il suo povero figliolo, è triste quanto noi, non ha più voglia di nulla e quasi non tocca cibo. Benché tale evento gli abbia dato la possibilità di farlo sedere alla sua buona vecchia destra, è tuttora sbalordito dal brutto tiro giocato dagli uomini al suo prediletto, e non fa che borbottare nel tono più melanconico: "Però, non è mica giusto". Dubito molto che in futuro sia disposto a mandare in questo mondo perfino un lontano nipote. Gli uomini gli hanno fatto passare la voglia di far viaggiare la famiglia ». Col tempo, però, la sua comprensione nei riguardi dell'Onnipotente diminuisce: « Tu conosci la mia devozione per il Signore » scrive sempre al fratello. « Non vedo dunque perché si è messo in testa adesso di mettermi alla prova e non capisco davvero che cosa lo autorizzi a starmi sempre tra i piedi o alle mie spalle, a curiosare stupidamente in tutto quello che faccio... ». « Finirò col credere » scriverà dopo un po' « che il buon Dio sia una di quelle carogne come non ce ne sono mica poi tante in giro. La sua famosa misericordia mi pare proprio che se la metta in quel posto, e che la tiri fuori solo in casi eccezionali. Sai che ti dico? Questo modo di fare non gli menerà buono, e non mi stupirei se un giorno o l'altro finisse per perdere il posto... Comincio a pensare che sia più stupido che potente, il pover'uomo! ». E in un'ultima lettera su quest'argomento: « Non so se tu preghi Dio

quanto me e con altrettanto fervore. Quel che è certo è che non puoi pregarlo più spesso. Appena alzato, crac! Mai una volta che me ne dimentichi. Mi metto a sbraitare il dannato nome di Dio, e devo confessarti che quest'abitudine non migliora, né del resto peggiora, la mia situazione ».

A conclusione di questo tormentato periodo, Satie pubblicherà, nell'album di autografi musicali dell'Esposizione Universale 1900, un « Versetto laico e sontuoso ». Non comporrà mai più « musica in ginocchio ».

Fino agli ultimi mesi di vita, Satie non tornerà più su questo tema. All'ospedale Saint-Joseph, per compiacere Jacques Maritain, infaticabile missionario del Tout Paris, accetterà la visita di un prete, l'Abbé Saint. « Sono contento di avere conosciuto finalmente un santo » dirà poi agli amici. « Sembrava un Modigliani su fondo celeste ». Informandoli poco dopo di « avere inghiottito una pillola », ammetterà di essersi comunicato. E contrariamente a suo padre, non lascerà nessuna disposizione per impedire i funerali religiosi, che gli saranno resi il 6 luglio 1925, ad Arcueil.

AL SIG. GAUTHIER-VILLARS

(*p. 47*)

[Erik Satie, ... *à M. Gauthier-Villars*, in « Cartulaire », n. 1-63, maggio 1895, p. 1]. Per far conoscere l'esistenza della sua Chiesa, Satie la dota di un organo di stampa. La testata riprende il nome dei registri carolingi (*cartularii*) dove si annotavano le tradizioni, i diritti e i titoli delle chiese secolari o regolari. Satie suddivide le quattro pagine del suo giornale in cinque rubriche (*supremaziali, confreriali, secondarie, ecclesiastiche* e *subordinate*), destinate a ospitare lettere aperte, editoriali, notiziari da bollettino parrocchiale, orazioni, annunci necrologici ed altro, firmati da lui stesso, o da altri personaggi, senza dubbio autorevoli benché sconosciuti, come « François de Paule, Sire des Marches de Savoie », o « Monsignor Trégaro », detto anche « François-Marie, vescovo di Séez ». Sono stati ritrovati solo due numeri del « Cartulaire »,

datati rispettivamente maggio e giugno 1895, gli unici probabilmente ad essere stampati, benché nel secondo si accenni a un progetto di edizione di questa rivista in una veste particolarmente sofisticata, che includa l'uso della pergamena e dei caratteri gotici. Con il suo « Perhinderion », Alfred Jarry lancerà l'anno successivo una pubblicazione altrettanto raffinata ed effimera, redatta esclusivamente da lui stesso. Peladan aveva fondato nel 1894 la rivista « La Révolte intellectuelle ».

Il destinatario di questa missiva è Henry Gauthier-Villars, critico musicale sotto lo pseudonimo ora di « Willy », ora della « mascherina del Cirque d'Été ». (In questo circo, si svolgevano, ogni domenica, i Concerts Lamoureux). Sia le sue rubriche musicali sia i numerosi romanzi leggeri che immetteva, con la sua firma, sul mercato, erano scritti in realtà, sotto la sua direzione, da una folta squadra di « negri », tra cui figuravano, secondo Colette, 1936, personaggi destinati a divenire molto più celebri di lui, come Émile Vuillermoz, Vincent d'Indy e Claude Debussy. La stessa Colette, che lo aveva sposato giovanissima, gli aveva lasciato firmare la celebre serie delle *Claudine*, i suoi primi libri.

Per molti anni Satie e Willy presero gusto ad apostrofarsi reciprocamente, il primo nello stile solenne che, in giovinezza, prediligeva, il secondo, su un tono molto meno elegante, come si può vedere da questo trafiletto apparso nell'« Écho de Paris », il 4 maggio 1896: « Mi dicono che Erik Satie è stato visto suonare alla Fiera del Pan pepato, ma deve trattarsi di uno scherzo. Non ci può essere un venditore ambulante tanto balordo da tirarsi dietro un simile idiota ». Satie e Willy giungeranno allo scontro fisico. Una domenica del 1904, Ricardo Viñes annota nel suo diario: « Oggi pomeriggio sono andato al Concerto Chevillard, dove Willy ha fatto uso del suo bastone contro Erik Satie, che l'aveva provocato, facendogli cadere il cappello per terra. Le guardie municipali hanno portato via Erik Satie ». Da notare in questa scenetta, che pare tolta di peso da un film di Charlot, il comportamento della forza pubblica, evidentemente ossequiosa nei confronti dell'omaccione col cappello a cilindro, che si affretta ad espellere... la vittima dell'aggressione.

Malgrado il disprezzo ostentato nei confronti del no-

stro compositore, Henry Gauthier-Villars si era decorato lo studio con le sue lettere di insulti, preziosamente incorniciate.

Pur di mantenere le distanze con il critico che aborre, Satie giunge qui a difendere Wagner, malgrado soffra particolarmente in quest'epoca « dell'oppressione wagneriana – quella dei wagneriani, intendo dire » (p. 88). Che si tratti di Wagner o di Debussy, Satie ha sempre tenuto a distinguere tra il compositore e i suoi fans incondizionati: avrà l'occasione un giorno di constatare che « nemmeno i satisti sono più divertenti dei wagneriani ».

« Nessuno può immaginare quel che Wagner, negli anni Novanta, ha significato per noi » scriverà Camille Mauclair. E André Suarès osserverà che, nella stessa epoca, qualsiasi musicista non pensava che a « rifare Wagner così come, settanta anni prima, tutti avrebbero voluto imitare Napoleone ». Per circa un decennio, la musica di Wagner è pressoché l'unico tema trattato dal critico della « Revue Blanche », e non c'è Madame Verdurin che non consideri un dovere sociale il pellegrinaggio a Bayreuth. Questo delirio collettivo non travolge solo i melomani. Schierate, dietro alla bandiera crociata di *Parsifal*, nel campo opposto a quello degli ammiratori di *Nana*, legioni di « spiritualisti » si aspettano da Wagner – nuovo Messia – la soluzione di tutti i loro problemi filosofici, politici e religiosi.

Benché una delle sue opere porti il sottotitolo di *wagnérie* (p. 209), Satie è forse l'unico musicista francese dell'epoca che non ha debuttato con un'imitazione di Wagner. Ed è lui che, non appena conosciuto Debussy, lo convince ad abbandonare il progetto di un'opera di impronta wagneriana, *Rodrigue et Chimène*, orientandolo verso una musica « senza crauti, se possibile » (p. 95). Secondo Cocteau, 1924, l'estetica di *Pelléas et Mélisande* si sarebbe formata a partire da queste considerazioni di Satie: « L'orchestra non deve contorcersi quando un personaggio entra in scena. Forse che gli alberi della scenografia si contorcono? Si dovrebbe comporre una sorta di scenografia musicale, creare una sorta di aura musicale, all'interno della quale i personaggi si muovano e parlino. Niente strofe, niente Leitmotiv. Valersi di un'atmosfera alla Puvis de Chavannes ».

(*p. 48*)

[François de Paule, s.t., in « Cartulaire », n. 2-63, giugno 1895, p. 1]. Quest'ironico elogio della povertà figura nel secondo numero dell'organo di stampa della chiesa di Satie. Non a caso il firmatario, François de Paule (altrove indicato come Grande Ospedaliere), è un omonimo del fondatore dell'Ordine dei Minimi, patrono degli Eremiti.

A Montmartre, prima di conquistarsi l'appellativo di *Velvet Gentleman*, con i sette vestiti di velluto a coste tutti uguali, che si compra in un giorno di disponibilità e che porterà costantemente per sette anni di seguito, Satie è chiamato dagli amici *Monsieur le Pauvre*, ossia « il Signor Povertà ».

Assai prodigo non appena ne ha la possibilità (« quando incassava un po' di denaro, » racconta Henri Sauguet « sembrava che non avesse pace finché non se ne fosse sbarazzato »), Satie sembra avere avuto tuttavia come modello costante di vita il Diogene che si ritira nella sua botte con un bicchiere d'acqua e un'oliva.

Diversi lustri prima che l'*arte povera* venisse di moda, quella di Satie è stata giudicata una « musica povera ». A seconda delle epoche, ne è stata criticata « l'indigenza » oppure esaltata « l'essenzialità ». Secondo J.P. Contamine de Latour, 1925, Satie, ai suoi inizi, si è trovato nella situazione di uno scrittore che, disponendo di sole tredici lettere dell'alfabeto, decidesse di nascondere il suo stato d'inferiorità, creando una nuova letteratura sulla base di questi mezzi ridotti. Massimo Mila, 1944, ricorda però a questo proposito che, a dire di Plutarco, « gli antichi, pur non ignorando nessuna armonia, ne usavano deliberatamente solo alcune ».

L'estetica riduttiva di Satie risulta provvidenziale negli anni della crisi provocata dalla Grande Guerra. Perfino i Ballets Russes, che devono alle loro messe in scena sontuose di prima del '14 gran parte del loro successo, sorprenderanno, al loro ritorno sulle scene parigine, per la semplicità di *Parade*. Le orchestrazioni per piccoli complessi, le *opéra-minutes* che, nel dopoguerra, entrano sempre più nell'uso, ben si accordano con la sobrietà di Satie e con il solo consiglio che egli mai abbia consentito

a dare: « Siate brevi ». « Quel che è esatto, è breve » diceva anche Joseph Joubert, il suo moralista preferito.

Perfino il gusto del nostro autore per il calembour può rispondere a un'esigenza di economia. Freud non spiega forse il successo dei giochi di parole con la piacevole sensazione di risparmio di energia psichica che provoca l'attribuire significati molteplici a una stessa serie di suoni?

La giornalista « Sévérine » di cui François de Paule deplora qui l'abnegazione, si chiamava in realtà Caroline Rémy, era la figlia spirituale di Jules Vallès e la moglie di un certo dott. Adrien Guebhard. Autrice di un libro di successo, *Notes d'une frondeuse*, aveva fatto molto parlare di sé con le sue appassionate campagne in favore dei poveri e degli animali. Cappiello l'ha ritratta, attorniata da un gruppo festoso di cani e di gatti. Alphonse Allais le ha dedicato un racconto, pubblicato nello « Chat Noir ».

I MUSICISTI DI MONTMARTRE

(*p. 50*)

[Erik Satie, *Les Musiciens de Montmartre*, in *Guide de l'Étranger à Montmartre*, di Victor Meusy e Edmond Depas, prefazione di Émile Goudeau, depositario J. Strauss, Paris, 1900, pp. 31-32]. Satie riesce qui, con la migliore grazia del mondo, a non fare il nome di nessuno dei musicisti che questa guida turistica lo invita a celebrare. Eppure è proprio in quest'epoca che egli « perde il suo buon tempo in lavori di grande bassezza », ossia servendo da *tapeur à gages* (« strimpellatore a pagamento ») allo chansonnier Vincent Hyspa. Al fratello Conrad, che gli ha prestato un suo abito da sera per la circostanza, scriverà: « Il caffè concerto? È più stupido e sudicio del naturale ». Comporrà tuttavia quattro canzoni su parole dello stesso Hyspa (*Un Dîner à l'Élysée, Chez le Docteur, L'Omnibus-automobile* e *Tendrement*) e contribuirà, con la collaborazione di altri parolieri, a completare il repertorio della « regina del valzer lento », Paulette Darty, con *Je te veux, La Diva de l'Empire* e *Allonz'y Chochotte*.

« Il music-hall è sempre puro, » dirà Jean Cocteau, 1918 « il teatro invece è sempre corrotto ». L'avvento del jazz determinerà implicitamente una rivalutazione della musica cosiddetta leggera. Di un piano-bar, il Boeuf sur le toit, il Gruppo dei Sei farà il suo quartier generale, mentre Jean Wiéner, coi suoi « concerti-insalata », presenterà nello stesso programma una sonata di Bach e una canzone realista di Yvonne Georges, una sinfonia di Beethoven e uno shimmy, realizzando così in maniera inattesa l'utopia marinettiana del manifesto sul teatro di varietà (p. 186). In quest'atmosfera Satie compone *La Belle Excentrique* per uno spettacolo della ballerina Caryathis, futura Élise Jouhandeau, riprendendo il motivo di una canzone da lui stesso abbozzata nel primo Novecento, *California legend*. Scriverà anche, in quei giorni: « Non dimentichiamo quel che dobbiamo al music-hall, al circo. È di lì che ci vengono le creazioni, le tendenze, le finezze di mestiere più audaci. Il music-hall, il circo, hanno uno spirito innovatore ».

LA QUINDICINA DELLE SOCIETÀ

(p. 51)

[S.f., *La Quinzaine des Sociétés*, in « L'Avenir d'Arcueil-Cachan », *organe des intérêts communaux*, nn. 55, 57, 59, 61, 64, dal dicembre 1909 al maggio 1910. Selezione]. Da quel giorno del giugno 1908, in cui ha ottenuto il suo bravo diploma di contrappuntista alla Schola Cantorum (p. 218), Satie vive per qualche tempo pressoché ritirato nel sobborgo di Arcueil-Cachan, dove si è stabilito dieci anni prima. Partecipa attivamente e allegramente alle attività locali, guadagnandosi perfino le palme accademiche per meriti civici.

La firma di « Monsieur Satie, compositore di musica », unita a quelle di un tintore, di un rilegatore, di un falegname, di un impiegato, di un letterato e di un colorista, figura in calce a un manifesto agli elettori del comitato radical-socialista di Arcueil-Cachan (maggio 1908). Come dirigente del Patronato laico, Monsieur Satie insegna musica ai bambini la domenica e li porta a spasso il giovedì

(p. 290). Per animare il locale Circolo lirico e teatrale, non esita ad attirare, in quell'oscuro sobborgo, alcune celebrità parigine sue amiche, come la diva del music-hall La Scala, Paulette Darty, e lo chansonnier Vincent Hyspa. Notoriamente amante della buona tavola (p. 72), si appiglia ai più fantasiosi pretesti per costituire delle associazioni tra gli habitués dei suoi caffè preferiti al solo fine di organizzare dei festosi banchetti periodici. La società che frequenta con più assiduità è il Gruppo Normanno (alla quale perfino i canadesi sono invitati a partecipare...). Benché non ci sia traccia di sue visite a Honfleur dopo il 1900, tutto fa pensare che non abbia mai dimenticato le sue origini. Mantiene fino all'ultimo i rapporti con certi amici d'infanzia e, da Alphonse Allais a Albert Tinchant, da Lucie Delarue-Mardrus a Raoul Dufy, da Duchamp a Braque, conta numerosi normanni anche tra le sue relazioni parigine. Gertrude Stein, 1933, ha raccontato come, durante una cena a casa sua, « scoprendo che erano normanni tutti e due, Erik Satie e Marie Laurencin furono presi da un grande entusiasmo reciproco ».

Per lunghi mesi Satie collabora all'« Avenir d'Arcueil-Cachan », diretto dall'architetto Pierre-Alexandre Templier, padre del suo futuro biografo, Pierre-Daniel Templier. La sua penna è riconoscibile in diversi trafiletti della rubrica anonima di cronaca locale, *La Quinzaine des Sociétés,* redatta alternativamente da mani diverse. (Questa rubrica sparirà d'altronde del tutto dal giornale poco dopo che Satie avrà cessato di collaborarvi). Accostati l'uno all'altro come in un album di vecchie cartoline, gli umili fatti riportati ci danno un'immagine vivace di quel che poteva essere la vita quotidiana in un piccolo centro della Belle Époque, con i suoi allegri pompieri, il suo club di ciclisti, le sue partite di biliardo e i suoi raduni di buontemponi.

Satie assolve il suo compito di cronista sorridente con la stessa cura scrupolosa che consacra alla più grave delle sue opere. Coglie inoltre l'occasione per riproporre, a vent'anni di distanza, quel particolare stile pubblicitario – tenuto in bilico sul filo dell'assurdo – che ha scoperto ai tempi della « Lanterne Japonaise » (pp. 208-209).

Arthur Cravan prima, e i dadaisti poi, si daranno an-

che loro, pochi anni dopo, a consimili esercizi, con lo scopo ben preciso, però, di impressionare, e possibilmente sovvertire, determinati ambienti culturali. Per il collaboratore dell'« Avenir d'Arcueil-Cachan » si tratta, invece, di un puro gioco, alla maniera di un bambino che abbia trovato il modo di divertirsi da solo, in un oscuro angolo di periferia.

AMBROISE THOMAS

(p. 53)

[Erik Satie, *Ambroise Thomas*, in « L'Oeil de Veau, *revue encyclopédique à l'usage des gens d'esprit* », I annata, n. 1, febbraio 1912, p. 1]. Nella raffinata rivistina di Roland Manuel e Gaston Picard, destinata a durare solo quattro numeri, Satie pubblica quest'omaggio all'autore di *Mignon*, di cui non ha certo dimenticato che, all'epoca in cui dirigeva il Conservatoire National de Musique et de Déclamation, lo aveva giudicato un allievo « molto insignificante ».

Tenuto conto di questo precedente, la maniera in cui, in quest'articolo, l'ombrello di Satie e l'accademico Ambroise Thomas sono messi sullo stesso piano, ci sembra in fondo lusinghiera per quest'ultimo. La passione di Satie per gli ombrelli è rimasta, infatti, leggendaria. Non appena riscuoteva la più piccola somma, si affrettava a farne provvista. La Principessa di Polignac gli commissiona *Socrate*? – « La sua munificenza ci gratifica di un ombrello con manico e cinturino di pelle » racconta Cocteau a Misia Edwards, il 7 ottobre 1916. Diaghilev accorda poco dopo un cospicuo acconto per *Parade*? – « Satie compra un ombrello al giorno » scrive ancora Cocteau a Valentine Gross il 17 ottobre. Auric comincia a perdere il favore di Satie il giorno in cui inavvertitamente infila il proprio ombrello nel suo, strappandoglielo. « L'ombrello di Satie faceva parte di lui stesso » afferma Hélène Jourdan-Morhange, 1955. « Ne parlava continuamente, lo perdeva, lo ritrovava ». In un giorno di temporale, fu visto imprecare contro il cielo, proteggendo l'ombrello sotto la giacca. « Alla sua morte » riporta Poulenc, 1963 « furono tro-

vati nella sua stanza un centinaio di ombrelli, gran parte dei quali erano ancora avvolti nella carta del negozio che li aveva venduti ».

Il meccanismo per cui, in questo pezzo, una stessa idea è riproposta ossessivamente diverse volte – ogni volta con qualche lieve variante – è, in ogni caso, tipico della struttura mentale di Satie, e si ritrova spesso nella sua musica.

DEL CAPOGIRO

(p. 54)

[Erik Satie, *Sur le vertige*, s.d. (1912?), PDT]. Lo stile e le dimensioni ridotte di questo pezzo lasciano supporre che esso sia stato scritto, nel 1912, per « L'Oeil de Veau » prima di sapere che questa rivista avrebbe cessato le pubblicazioni.

Satie ha manifestato in molti modi la sua simpatia per gli animali. Se si imbatteva, per strada, in un gruppo di ragazzi, impegnati a tendere un agguato a una lucertola, non riprendeva il cammino finché non si poteva dire sicuro di avere messo in salvo la bestiola. La porta di casa sua, inderogabilmente chiusa per gli amici, si apriva ospitalmente davanti a un cane randagio. E dell'intelligenza e della musicalità degli animali, ha fatto il tema di un articolo (p. 61) e di due conferenze.

Anche per le piante, egli sembra provare un sentimento quasi fraterno, per non dire francescano. È una delle ragioni per cui ha scelto di abitare in una periferia che, a quell'epoca, è ancora immersa nella campagna. Vi ritorna ogni giorno, all'alba, dopo avere trascorso la serata nel centro di Parigi. Descrivendo a degli amici una di queste incredibili passeggiate quotidiane (dieci chilometri circa), si lascia sfuggire, un giorno: « ... quando attraverso i boschi, pieni di mormorii di uccelli, e vedo un grosso albero dalle foglie fruscianti, mi avvicino, lo stringo tra le braccia e penso, dandogli un bacio: – Questo bravo tipo, perlomeno, non ha mai fatto male a nessuno! » (P. de Massot, 1952).

In compenso, il suo modo particolarmente distaccato di osservare « gli uomini » o « l'uomo » in generale (p. 154), rivela in lui una certa reticenza a considerarsi un membro della specie umana.

CHI SONO IO

(p. 55)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, Ce que je suis*, in « Revue Musicale S.I.M. », VIII annata, n. 4, 15 aprile 1912, p. 69]. Nella rivista della Société Internationale de Musique, controllata dalla Société de Musique Indépendante (p. 200), Satie pubblica sei articoli nello spazio di due anni, sotto il titolo globale di *Mémoires d'un amnésique* (« Memorie di un amnesiaco »), che bene esprime l'inesistenza di ricordi di carattere personale in questi scritti, presentati come autobiografici. Le memorie si interromperanno quando, a causa della guerra, la « Revue Musicale S.I.M. » cesserà le sue pubblicazioni.

Ce que je suis è stato scritto in risposta al seguente giudizio critico di Octave Séré, 1911: « ...Segnaliamo inoltre, senza dare alla cosa un'eccessiva importanza, il nome del signor Erik Satie, tecnico maldestro ma sottile, ricercatore di sonorità nuove, a volte squisite, spesso bizzarre; la sua *Deuxième Sarabande,* composta nel 1887, esercitò una forte influenza sul signor Debussy, quando quest'ultimo ebbe a comporre una *Sarabande* per il suo trittico *Pour le piano.* L'autore di *Pelléas* ha d'altra parte orchestrato due *Gymnopédies* di Erik Satie ».

Sotto lo pseudonimo di Octave Séré si nasconde (per essere più libero di consacrare, in quello stesso libro, un capitolo alla propria opera di compositore) Marie-Octave-Gérard-Jean Poueigh, che qualche anno dopo intenterà – questa volta con il suo vero nome – un'azione giudiziaria in piena regola contro Satie (p. 263).

Dopo la pubblicazione di *Ce que je suis,* Satie ricevette una rispettosa lettera da parte di uno scienziato tedesco (forse un discepolo di Helmholtz, i cui studi sulla fisio-

logia del rumore hanno attirato l'attenzione di Russolo e di Varèse?), con la richiesta di più ampi schiarimenti sulla fonometria, il fonoscopio e la fonobilancia. Per ragioni di età, l'inventore della musica concreta, o elettronica che dir si voglia, Pierre Schaeffer, non poté invece manifestarsi.

Benché i futuristi conoscessero la « Revue Musicale S.I.M. », a cui collaborava, tra l'altro, Valentine de Saint Point, non pensiamo sia il caso di situare quest'ironico articolo di Satie all'origine del manifesto *L'Arte dei Rumori* di Russolo, divulgato l'anno dopo come una logica conseguenza del discorso marinettiano.

È più probabile invece che si debba proprio all'influenza, sia pure indiretta, dei futuristi, l'integrazione di un certo numero di rumori meccanici nella partitura di *Parade*. Sul finire dell'inverno 1917, durante le prove di questo balletto, Cocteau scrive da Roma, agli amici parigini, di essere « perseguitato dai futuristi, provinciali e chiacchieroni ». Malgrado la poca considerazione che così dicendo gli dimostra, sarebbe davvero strano se – vedendo quotidianamente perlomeno Balla e Depero, che, in quel periodo, lavorano per Diaghilev – Cocteau non avesse parlato con loro dei rumori che ritiene necessari « per precisare l'atmosfera dei suoi personaggi » (p. 235), e di cui darà la lista completa a Satie soltanto nell'aprile seguente. È vero che, ancora prima del suo viaggio romano, il poeta, scontento di vedere la sua idea di far dialogare i ballerini categoricamente respinta da Picasso, Satie e Diaghilev, si è battuto per ottenere almeno un certo numero di rumori al posto delle parole; e questo un paio di mesi dopo quella tal serata della sala zur Waag di Zurigo in cui Tristan Tzara, che non ha ancora radicalmente differenziato dal futurismo il dadaismo appena nato, ha recitato un *poème bruitiste* al fine di « introdurre nella poesia la realtà obiettiva, nello stesso modo in cui i cubisti applicano degli elementi tolti di peso dalla realtà sulle loro tele » (T. Tzara, 1975). Non a caso, nel difendere i collages sonori di *Parade*, Cocteau, 1918, riprenderà il discorso di Tzara quasi parola per parola scrivendo che « questi trompe-l'oreille, si devono giudicare alla stessa stregua dei ritagli di giornale, biglietti del tram, frammenti di cornici, che figurano in certi quadri, e che Braque chiama così giustamente dei *fatti* ». È pro-

babile anzi che sia stata proprio l'allusione di Tzara alla « realtà obiettiva » a suggerire a Cocteau l'idea di definire « realista » il suo balletto. Quest'aggettivo, buttato lì senza spiegazioni, risulta nella fattispecie così poco comprensibile che Apollinaire, 1917, presentando lo spettacolo, sente il bisogno di apportare una rettifica. Nasce così la parola « sur-realista », che nel ventesimo secolo avrà una particolare fortuna.

Sostituendo la parola « suono » con la parola « colore », « musica » con « pittura », « filofonia » con « filofotologia », Man Ray, 1959, ha pubblicato una traduzione inglese di *Ce que je suis* con la sua firma e la postilla « con l'aiuto di Erik Satie ». « Molti scrittori » ha osservato Pierre Bourgeade, 1972 « potrebbero riprendere l'articolo di Man Ray e sostituirvi, con lo stesso eccellente effetto, la parola "pittura" con la parola "letteratura" ».

Con la collaborazione, questa volta spontanea, di Erik Satie, Man Ray ha anche fabbricato, il 3 dicembre 1921, il suo primo oggetto dadà made in France, un ferro da stiro, provvisto sulla soletta di quattordici chiodi appuntiti. Il suo titolo, *Cadeau* (« Regalo »), si apparenta, nello spirito, a quello di una musique d'ameublement di Satie: *Tappezzeria di ferro battuto, per l'arrivo degli invitati.*

Nella primavera del 1925, troppo malato per restare solo ad Arcueil, Satie si trasferirà all'Hôtel Istria di Montparnasse, per stare più vicino ai suoi amici Picabia, Duchamp e Man Ray, che già vi hanno preso quartiere. A ricordo di *Trois Morceaux en forme de Poire* (p. 215), Man Ray ha fatto, nel 1969, tre opere diverse – un quadro, una litografia e un oggetto – sullo stesso tema figurativo: una pera di considerevoli proporzioni, sola e immobile sullo sfondo di un cielo annuvolato. Titolo di ciascuna di queste tre opere, *La Pera di Erik Satie.*

PERFETTA CORNICE

(*p. 56*)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, Parfait Entourage,* in « Revue Musicale S.I.M. », n. 7-8, luglio-agosto 1912,

p. 83]. Senza ancora dire il suo nome, il Barone Medusa (p. 130) viene già a fantasticare, qui, sulle delizie della vita borghese. Benché le guardi con l'attonita curiosità di un persiano di Montesquieu, Satie si lascerà sfuggire un giorno, con Germaine Survage: « Ma lei crede davvero, cara la mia signora, che non sarebbe piaciuto anche a me avere un appartamento come tutti gli altri? ».

Malgrado i momenti difficili attraversati, Satie non si è mai separato dai pregevoli ritratti che gli amici Zuloaga, de Feure o La Rochefoucauld gli avevano fatto in gioventù, e che sono stati ritrovati nella sua povera stanza, alla sua morte, amorosamente protetti dalla polvere con dei cappucci di carta di giornale.

Satie non parla quasi mai dell'universalmente venerato Beethoven senza permettersi qualche cordiale impertinenza, il che, invece, gli capita molto più raramente con Bach, considerato, ai suoi tempi, addirittura indegno di essere studiato nel Conservatorio parigino.

Nella « musica che si ascolta con la testa tra le mani », evocata nel quadro di Lionello Balestrieri, intitolato *Beethoven*, Cocteau, 1918, identifica l'antitesi dell'estetica di Satie.

Convinto che Beethoven, per la struttura delle sue opere basata sullo sviluppo logico di un'idea musicale, abbia esercitato un'influenza nefasta sulla musica occidentale, John Cage vede in Satie il primo compositore che, negli ultimi due secoli, abbia saputo indicare una strada diversa, accostando forme discontinue.

LE MIE TRE CANDIDATURE

(p. 58)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, Mes trois Candidatures,* in « Revue Musicale S.I.M. », n. 11, novembre 1912, p. 70]. Per tre volte Satie ha posto la sua candidatura alla venerabile Académie des Beaux-Arts: nel 1892, nel 1894 e nel 1896, ossia a ventisei, ventotto e trent'anni, quando ancora aveva un'opera tanto scarna al suo attivo da sentire lui stesso il bisogno di dare più peso alla sua

richiesta, completando il proprio catalogo con una serie di titoli immaginari. « Il signor Satie dimostra davvero un po' troppa fretta » commenterà la stampa dell'epoca. A conferma della propria impazienza, l'interessato, scontento della scarsa premura mostrata dagli Accademici nei suoi confronti, farà pubblicare nell'autorevole settimanale musicale « Le Ménestrel » una lettera aperta al Presidente della giuria, Camille Saint-Saëns « per indignarsi e renderlo migliore »: « Lei non può muovermi che un solo rimprovero, » gli scrive « quello di non conoscermi come io conosco lei. Ma il fatto che io le sia lontano, non è una buona ragione per ignorarmi; al contrario, lei mi si dovrebbe avvicinare... La sua aberrazione, comunque, non può che essere causata da una colpevole debolezza nei confronti delle idee del secolo, nonché dalla sua misconoscenza di Dio... Tuttavia, le perdono ».

È probabile che, se Satie fosse stato invitato, nel 1896, a occupare la poltrona lasciata vacante da Ambroise Thomas, l'elogio rituale del suo predecessore avrebbe preso la forma dell'articolo sullo stesso tema, pubblicato qualche anno più tardi (p. 53).

Benché si dica « amnesiaco » (p. 256), Satie non ha affatto la memoria corta: quando dovrà presentare, nel 1920, qualche esempio di Musique d'Ameublement, ossia di una musica di puro consumo, farà perfidamente suonare ad libitum dei frammenti della *Mignon* di Ambroise Thomas, frammisti ad estratti della *Danse Macabre* di Saint-Saëns (p. 237).

COSE DI TEATRO

(p. 59)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, Choses de Théâtre*, in « Revue Musicale S.I.M. », IX annata, n. 1, 15 gennaio 1913, p. 71]. Lo spirito di quest'articolo, ed alcuni elementi precisi – il taedium vitae del protagonista, i rapporti di intimidazione reciproca tra padrone e domestico, nonché la presenza di uno scheletro di scimmia capace di animarsi – si ritroveranno pressoché tali e quali, nel *Piège de Méduse*, la « commedia lirica » che Satie

scriverà nel febbraio successivo (p. 130). Abbiamo arbitrariamente accentuato la somiglianza, facendo chiamare « Signor Barone » il padrone dal domestico. L'originale « Monsieur » non trova, da solo, un equivalente in italiano, giacché ai subordinati del nostro paese si impone – o piuttosto si imponeva – di precisare sempre il titolo del loro superiore (« Signor *dottore* », « Signor *generale* » ecc.).

LA GIORNATA DEL MUSICISTA

(p. 60)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, La Journée du Musicien*, in « Revue Musicale S.I.M. », IX annata, n. 2, 15 febbraio 1913, p. 69]. Questo titolo è probabilmente ispirato da un omonimo testo di Wagner.

L'INTELLIGENZA E LA MUSICALITÀ DEGLI ANIMALI

(p. 61)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique, L'Intelligence et la Musicalité chez les Animaux*, in « Revue Musicale S.I.M. », X annata, n. 2, 1° febbraio 1914, p. 69]. Secondo Yves Gérard, 1958, Satie ha trovato il tema di quest'articolo in una conferenza tenuta a Montmartre da Jules Dépaquit e Vincent Hyspa sulle attitudini musicali dei pesci. Satie ritornerà su questo tema due anni dopo, per il suo debutto di fine dicitore, con *Les Musiciens et les Animaux*. Nel quaderno della prima stesura di questa conferenza, troviamo il seguente promemoria:

« pigolare (piccioni), nitrire (cavalli), gracchiare (corvi, rospi, rane); belare (ovini); muggire (buoi); guaiolare (volpi); abbaiare (cani); miagolare (gatti); chiocciare (galline); ragliare (asini); blaterare (pappagallo); ruggire (leoni); uggiolare (cuccioli); far le fusa (gatti).

Gli uccelli fischiatori, gli uccelli cantori, le trottole, il tuono, il vento; gli scricchiolii, gli scoppi ».

Quest'elenco è dell'autunno 1916. Non è senza interesse

vedere Satie tutto all'ascolto di rumori naturali proprio nel momento in cui Cocteau gli chiede di inserire dei rumori meccanici nella partitura di *Parade* (p. 257).

L'allusione alla mancanza di cultura dell'usignolo va senza dubbio riferita alle accuse di « analfabetismo musicale », così spesso rivolte a Satie.

BRUSCHE SPARIZIONI

(*p. 63*)

[Erik Satie, s.t., ms. aut., s.d. (1917?), coll. Ro. Ma.]. Con questo testo, scritto su carta ordinaria (forse acquistata lì per lì in un *café-tabac*) e poi inviato a Roland Manuel, Satie intendeva forse scusarsi alla sua maniera, per uno di quegli scatti d'ira a cui era notoriamente soggetto (p. 269). In effetti si dice che bastasse una parola infelice o un gesto fuori posto di uno qualsiasi dei suoi amici, per fargli piantare in asso il suo interlocutore senza altre spiegazioni. Max Jacob ha descritto una di queste sue partenze fulminee e inopinate, assimilabili a delle vere e proprie « sparizioni »: potrebbe trattarsi proprio della stessa che ha motivato questo scritto di Satie.

L'episodio si situa nell'estate 1917, quando il nostro compositore è particolarmente turbato dalle vicissitudini di un processo che ha perso in prima istanza e che ha fatto tanto scalpore da spingere Aragon, 1922, a menzionarlo nel suo *Projet d'histoire littéraire contemporaine*. È questo anzi l'unico evento concernente Satie che Aragon giudica utile segnalare in tale occasione.

Questo processo non è che una delle conseguenze di *Parade*, il balletto di Satie, Cocteau e Picasso, che è stato, volta a volta, definito « la più grande battaglia della guerra » da Cocteau, « la prima opera d'arte del dopoguerra » da diversi storici dell'arte contemporanea, e « un'impresa di demoralizzazione dei francesi in guerra » dalla maggior parte di coloro che hanno assistito, il 18 maggio 1917, alla sua prima rappresentazione. La condanna più sprezzante è venuta da Jean Poueigh, che, nella rubrica di critica musicale dei « Carnets de la Semaine », ha giudicato global-

mente questo balletto « un'offesa per il gusto francese », senza degnare di una sola parola la partitura. Alla lettura dell'articolo, la reazione di Satie è immediata. Spedisce al critico una cartolina in cui ha scritto semplicemente: « Signore, lei non è che un culo, ma un culo senza musica ». Riceve di rimbalzo una citazione in tribunale per « ingiurie pubbliche e diffamazione », giustificata dal fatto che la cartolina poteva benissimo essere stata letta dalla portinaia di Poueigh, con la prevedibile conseguenza di ridicolizzare quest'ultimo in tutto il quartiere.

Sostenuto da un'opinione pubblica che lo stato di guerra rende ostile ad ogni avanguardia che non sia militare, il critico ottiene soddisfazione. Condannato a una forte multa, Satie eviterà la prigione per un pelo, grazie all'intervento in extremis di una personalità altolocata, ma questo solo nell'inverno successivo, dopo lunghi mesi di suspense.

Un giorno d'agosto, quando ancora la situazione appare molto incerta, Roland Manuel invita Satie ad ascoltare una sua melodia, appena composta su parole di Max Jacob. « Povero Satie! » racconterà Max Jacob al sarto mecenate Jacques Doucet, quello stesso pomeriggio: « È arrivato in uno stato tremendo. Si ritiene sul punto di essere ucciso! Sgozzato! Tutti si accaniscono contro di lui! L'editore Rouart non vuole più dargli nessun anticipo perché ha paura che i suoi diritti d'autore siano posti sotto sequestro. Il vincitore del processo ha il diritto di far sequestrare tutto quello che possiede il povero Satie, manoscritti compresi. Satie avrà una fedina penale sporca e la sua musica non potrà più essere eseguita in un teatro sovvenzionato. Non potrà più viaggiare. L'America gli è preclusa e così la Spagna o che so io... Insomma è convinto che ormai la sua vita sia spezzata, distrutta. Monsieur de Polignac gli ha chiesto di trasmettergli la pratica per poterne parlare a Henri Robert [*presidente del collegio forense*] e non fa nulla malgrado le sue promesse. Satie avrebbe la possibilità di ricorrere in appello, ma gli ci vorrebbero un avvocato e duemila franchi! Ho cercato di farlo ragionare, ma soffre e vuole soffrire. Gli ho citato degli esempi di grandi artisti che sono stati in prigione senza per questo rovinarsi la vita, e in definitiva gli ho fatto tante di quelle prediche in nome del buonsenso che ci è mancato poco non fungessi da capro espiatorio. Tut-

to a un tratto se ne è andato senza praticamente salutare nessuno e senza avere ascoltato la musica di Roland Manuel... » (M. Jacob, 1953).

Nel dicembre 1918, a più di un anno da quest'incidente, Max Jacob si lamenterà ancora che « Satie persiste a non guardarlo », ma, qualche mese dopo, Satie scriverà alla pianista Marcelle Meyer: « Sa che io e Max, adesso, siamo di nuovo amici? Il suo talento non aveva niente a che vedere con il nostro litigio, d'altronde ». Proprio per « ammobiliare » l'intervallo di una commedia di Max Jacob, *Ruffian toujours, truand jamais,* Satie presenterà, nel marzo 1920, la sua prima Musique d'Ameublement (p. 237). Ed è insieme a un'altra commedia di Max Jacob, *La femme fatale* (nonché a due novità di Cocteau e Radiguet) che *Le Piège de Méduse* sarà rappresentato, nel maggio 1921, al Théâtre Michel (p. 224).

« Satie era mio amico » scriverà Max Jacob in una lettera del 1936. « Somigliava ai suoi ritratti. Aveva un viso da satiro giocoso ed era sempre arrabbiato con qualcuno... Metteva la mano davanti alla bocca per ridere di soppiatto, portava il solino, mangiava di rado e tornava a piedi, la notte, nella sua casa di Arcueil. Come tutti i genii, aveva un grande buonsenso, mente lucida, sangue freddo e battuta pronta ».

Il nome di Erik Satie figura sulla « lista dei vivi e dei morti » – conservata oggi negli archivi dell'abbazia di Saint-Benoît-sur-Loire – per i quali Max Jacob pregava ogni mattina, negli ultimi anni della sua vita.

LA MATERIA (IDEA) E LA MANO D'OPERA (SCRITTURA)

(*p. 64*)

[S.f., *La Matière (Idée) et la Main d'Oeuvre (Écriture),* ms. aut., s.d. (1917?), coll. BN-Mus]. Testo ricostituito sulla base di note scritte a matita, in ordine sparso, sulla copertina di un quadernetto di musica che contiene inoltre una copia del testo e un abbozzo della partitura della *Morte di Socrate.* L'ultima parola del titolo, oggi quasi cancellata dal tempo, era stata letta *couture*

(« confezione ») da Robert Caby, che ha pubblicato il 1° dicembre 1928 questo testo nel giornale « Monde », ed è a questa versione che noi ci siamo attenuti nella prima edizione francese in volume (Erik Satie, 1977). Léon Guichard, che ha potuto consultare il manoscritto in migliori condizioni di noi, propone invece la lezione *écriture*, che ci sembra in effetti più attendibile e che dunque qui adottiamo, anche e soprattutto perché non risulta da nessun altro testo di Satie che egli abbia mai parlato della composizione musicale come di un lavoro di cucito.

« Una melodia non ha la *sua* armonia » dice Satie, memore, senza dubbio, del fatto che « trovare l'armonia di una melodia » era uno degli esercizi imposti agli allievi del Conservatorio. Aggiungeremo, con Léon Guichard, 1973, che « Satie eccelle nel variare la situazione armonica di una melodia, nell'esporla sotto una nuova luce, nel suscitare su di essa, diversi riflessi ».

ULTIME NOTIZIE

(*p. 65*)

[Les Agences, s.t., ms. aut., 12 febbraio 1918, coll. Ro.Ca.]. Invano proposto da Satie alla rivista « les feuilles libres », intorno al 1923, questo testo, datato 1918, è stato pubblicato per la prima volta in Erik Satie, 1977. Satie dimostra qui ancora una volta la sua capacità di fare dell'humour su quel che più lo tocca da vicino. Alla fine del secolo, lancia con una contro-pubblicità umoristica un'opera come *Ogives*, che il fratello Conrad ci dice concepita durante lunghe ore di meditazione nella chiesa di Notre-Dame. Analogamente, il fatto di abbandonarsi qui a una serie di esilaranti variazioni sulla rivoluzione russa non gli impedirà di farsi sorprendere in lacrime, per strada, il giorno dell'annuncio della morte di Lenin.

(*p. 66*)

[Erik Satie, *Notes sur la Musique moderne*, in « l'Humanité », *journal socialiste*, fondato da Jean Jaurès; XVI annata, n. 5634, sabato 11 ottobre 1919, pp. 1 e 2]. Satie si è iscritto al partito socialista francese (S.F.I.O.) all'indomani dell'assassinio di Jean Jaurès (31 luglio 1914). Aveva fatto parte in precedenza del Comitato radical-socialista di Arcueil-Cachan, che usava chiamare « comitato di zinco » non si sa se per allusione al bancone (in francese, *zinc*) del bar in cui si tenevano abitualmente le sue riunioni, o se per sottolineare l'intransigenza dei suoi membri tutti di un pezzo come le figurine di zinco usate per le ombre cinesi nel teatrino dello Chat Noir.

Proseguendo nella sua avanzata verso posizioni di volta in volta più estreme, si iscriverà, nel 1921, al partito comunista (S.F.I.C.), allora formatosi dopo la scissione di Tours.

Partecipa alle riunioni di cellula con grande discrezione, prendendo posto di regola in uno degli ultimi banchi, evitando di intervenire nelle discussioni e allontanandosi spesso prima della fine. Questo non gli impedisce, quando è invitato nei salotti di ambasciatori o di principesse, di far valere ostentatamente la sua appartenenza al « soviet di Arcueil ». Della nonna di Jean Hugo, vecchia militante S.F.I.O., usa chiedere gravemente se « se la fa sempre con i preti »; dopo il 1921, invitato a una riunione di suoi ex compagni socialisti, alcuni dei quali si sono iscritti a questo partito molto prima di lui, risponde con un compìto bigliettino: « un vecchio bolscevico come me non può essere dei vostri ». Rifiuta però di leggere *Il capitale* che un amico si propone di prestargli (« Non sopporto i rompiscatole ») e la sua collaborazione all'« Humanité » si limita a quest'articolo sulla musica moderna, che doveva invece, nelle primitive intenzioni, costituire l'avvio di una regolare rubrica. Annota in quei giorni in un suo quadernetto: « I miei cari amici comunisti (faccio parte del "Soviet" d'Arcueil) sono, in Arte, dei Borghesi sconcertanti... Non mi è stato possibile continuare una rubrica sull'"Humanité". "Le Gaulois" [*giornale conservatore*

dell'epoca, a destra del "Figaro"] è più progressista di loro ».

All'epoca della Schola Cantorum, Satie si era iscritto all'Union Syndicale des Compositeurs de Musique. Qualche anno dopo, il Barone Medusa confiderà di essersi iscritto al sindacato « un giorno che aveva le traveggole »... (p. 139).

Come Satie prevede nell'ultimo paragrafo di quest'articolo, diversi dei suoi giovani seguaci – come del resto la maggior parte dell'avanguardia artistico-letteraria di quegli anni – entreranno prima o poi, chi provvisoriamente, chi stabilmente, nel partito comunista.

OBIEZIONI

(*p. 68*)

[Erik Satie, diversi s.t., in « Le Coq » (nn. 1 e 2) e in « Le Coq Parisien » (nn. 3 e 4), maggio-novembre 1920. Selezione]. Fin dall'estate 1917, Jean Cocteau ha cura di tenersi vicino ai giovani musicisti, che si sono spontaneamente riuniti intorno a Satie, dopo lo scandalo di *Parade*, sotto il nome di Nouveaux Jeunes. Redige per loro, nel 1918, il libro-manifesto *Le Coq et l'Arlequin*, che rispecchia fedelmente le loro prese di posizione, con l'ambizione non celata di svolgere, nella nuova musica, la stessa funzione che Apollinaire ha esercitato nei confronti dei pittori cubisti.

Quando, nel gennaio 1920, il critico Henri Collet paragona, su « Comoedia », i « sei » giovani francesi Auric, Milhaud, Poulenc, Honegger, Durey e Tailleferre, ai Cinque Russi (p. 292), Cocteau coglie al volo la possibilità che gli si offre di utilizzare una nuova, e più efficace, etichetta. Per consolidare questo Gruppo dei Sei, che ha saputo far parlare di sé prima ancora di assumere ufficialmente il suo nome, decide di fondare un giornale che si varrà dell'appoggio di un suo ex compagno di scuola, l'editore-stampatore François Bernouard.

Il gallo è simbolo della nazione francese o gallica che dir si voglia. La testata prescelta da Cocteau per il suo giornale – « Le Coq », ossia « il gallo » appunto – ben si

addice quindi a una pubblicazione che si propone il lancio di « una musica francese di Francia », lancio quanto mai opportuno in un'epoca in cui le ferite provocate dalla guerra sono ancora abbastanza fresche per esasperare lo sciovinismo. Essa ha inoltre il doppio vantaggio di ricordare il titolo del libro-manifesto del 1918 (nel quale l'ibrido Arlecchino cosmopolita era contrapposto al puro chicchirichì del galletto nazionale) e di riprodurre nello stesso tempo foneticamente la prima sillaba del nome del suo autore, che, con un notevole sprezzo del ridicolo, ha scritto un giorno: « *Le Coq dit Cocteau deux fois* ».

A partire dal n. 3, la testata diventa « Le Coq parisien », affinché sia chiaro per tutti che quello di cui qui si tratta è « il gallo del villaggio » (è dato, naturalmente, per scontato, il fatto che « il villaggio », l'unico che interessi, è Parigi).

Le dodici pagine di ogni numero sono stampate recto verso su un unico foglio di carta da manifesti, piegato in sei, nel rispetto della cifra-feticcio del gruppo. La tipografia e l'impaginazione si ispirano alle fantasie di « 391 », la rivista di Picabia, tributaria della svizzera « Dada », che imitava, a sua volta, le pubblicazioni futuriste.

Le riunioni di redazione si svolgono prevalentemente nella camera da letto di Cocteau (uso a ricevere le visite di mattina, in vestaglia), oppure nel corso delle « cene del sabato sera » che riuniscono regolarmente in un ristorante del quartiere della Madeleine – il quartiere di Cocteau – i Sei e i loro simpatizzanti, all'infuori tuttavia di Satie, poco amante dei raduni numerosi. Molto spesso i testi pubblicati sono semplici registrazioni del fior fiore delle conversazioni che si sono svolte in quelle occasioni.

Satie collabora ad ogni numero con brevi dichiarazioni di principio e aforismi, senza risparmiarsi, se capita, qualche micidiale frecciata. Gli capita anche di utilizzare solo la frase iniziale di un testo pubblicitario – *Non buttate più via i gioielli vecchi* – pubblicato dieci anni prima nell'« Avenir d'Arcueil-Cachan » (p. 51) trasformandola in un messaggio misterioso. Non abbiamo incluso qui una stoccata anonima contro la N.R.F. (« A forza di mettere a fuoco il suo binocolo, la N.R.F. dimentica di guardare lo spettacolo »), malgrado essa sia stata più volte citata come una delle più celebri battute di Satie, perché non ci pare

che il nostro compositore avesse particolari motivi di ostilità nei confronti della N.R.F., dove contava vecchi amici come Léon-Paul Fargue e relazioni promettenti sul piano della collaborazione artistica, per esempio con Jacques Copeau. Ci sembra molto più probabile che l'autore di questa frase sia lo stesso Cocteau, di cui si sa quanto fosse irritato per non essere ancora stato ammesso, nonostante i suoi reiterati sforzi, in quel cenacolo. Non ha dichiarato, per esempio, a Paul Morand, che la N.R.F. è « un noioso alveare: api operaie di una fabbrica di cera per pavimenti »?

I rapporti tra Satie e Cocteau hanno subìto alterne vicende. Ascoltando, un giorno dell'aprile 1916, *Trois Morceaux en forme de Poire* alla Salle Huyghens, Cocteau intuisce di aver trovato la personalità originale e ancora tutta da scoprire, su cui potersi appoggiare in quella conquista di Parigi che persegue da molto tempo. Si adopra quindi a lanciare il compositore con lo stesso entusiasmo – sincero, ma non privo di una certa tal quale condiscendenza – con cui Apollinaire, a suo tempo, aveva fatto conoscere Henri Rousseau, il Doganiere. Sempre lieto di accrescere la cerchia dei suoi interlocutori, Satie è grato al poeta di aiutarlo a rompere il ghiaccio, e si commuove anche per certi suoi slanci: durante il processo Poueigh (p. 262), il testimone Cocteau non ha forse rischiato di finire al commissariato per aver minacciato (sia pure a parole) di « spaccare la faccia » all'avvocato avversario? Spesso, però, l'invadenza e la petulanza di Cocteau indispongono Satie, che fatica non poco, tra l'altro, a tenere lontano da *Socrate* il poeta, desideroso di annettere quest'opera alla sua orbita (propone ad esempio di adattarla alla scena, cantata da « quattro soldati in divisa, appollaiati su sgabelli, in un bar »). Auric, 1979, racconta che una sera, vedendo Cocteau abbandonarsi a un vaneggiante soliloquio su confuse teorie musicali, Satie era impallidito e si era alzato di colpo, dirigendosi minacciosamente, a pugni alzati, verso di lui. – « Imbecille! » gli aveva poi soffiato all'orecchio con voce bassa e gelida, prima di ritornare a sedersi e di esclamare tranquillamente: « Oh! Adesso sto meglio. Respiro ».

« Quando Satie mi faceva il broncio, » ha scritto Cocteau, 1925, « quando mi giocava uno di quei brutti tiri

che lo fecero rompere, un po' alla volta, con quasi tutti i suoi amici, io facevo un esame di coscienza e scoprivo così che, alla base del suo preteso capriccio, c'era un'erba cattiva, che mi era spuntata addosso. Mi bastava estirpare l'erbaccia per vedere Satie ritornarmi vicino ». Satie non ritornerà più, però, da Cocteau, dopo che l'avrà visto, nel gennaio 1924, a Montecarlo, fraternizzare con l'odiato critico Louis Laloy, e trascinare su questa via anche Poulenc e Auric.

Un malizioso testimone ha giudicato « un po' troppo ostentati » i singhiozzi di Cocteau ai funerali di Satie. Resta comunque il fatto che il poeta ha saputo parlare del compositore in un modo molto più semplice, pertinente ed espressivo di qualunque altro critico « professionista ».

QUADERNI DI UN MAMMIFERO

(p. 69)

[Erik Satie, *Cahiers d'un Mammifère (extraits)*, in « L'Esprit Nouveau », n. 7, aprile 1921, p. 833; « Le Coeur à Barbe », n. 1, aprile 1920, p. 8; « Création », n. 3, febbraio 1924, p. 7; « 391 », n. 18, luglio 1924, p. 2; « Le Mouvement accéléré », n. 1, novembre 1924, p. 1. Selezione]. Sotto questo titolo Satie tiene una rubrica volante, apparsa, in tre anni, sei volte, in cinque riviste diverse. Si tratta tuttavia sempre di uno stesso tipo di pubblicazioni, che si valgono spesso degli stessi collaboratori e si rivolgono alla stessa, ben circoscritta, cerchia di lettori. « L'Esprit Nouveau » è diretto da Amédée Ozenfant e da Charles-Édouard Jeanneret, futuro Le Corbusier; « Le Coeur à Barbe » è ispirato essenzialmente da Tzara (p. 275); « Création » è stato fondato dal poeta cileno Vicente Huidobro; « 391 », da Picabia. L'ultimo *Quaderno di un Mammifero*, che sarà anche l'ultimo articolo pubblicato da Satie, uscirà nel « Mouvement accéléré », il cui direttore, Paul Dermée, sta disputando proprio in quel momento a André Breton il diritto di servirsi, come emblema per le proprie idee, della parola « surrealismo », inventata qual-

che anno prima da Apollinaire per definire il balletto *Parade* di Cocteau, Picasso e Satie (p. 258).

Per nutrire questa rubrica, Satie spulcia tra le note a margine dei quadernetti di musica, che usa portarsi sempre in tasca per alternarvi, a seconda del momento, abbozzi di partiture, note-spese e riflessioni di ogni tipo (p. 300), tra le quali sceglie di preferenza, per la pubblicazione, quelle a carattere polemico, anche se datano da molti anni prima; alcune di esse nulla devono, infatti, all'attualità. La nota relativa al bombardamento della cattedrale di Reims, scritta a caldo nel 1914, sarà pubblicata, ad esempio, tale e quale, ad appoggiare certe sarcastiche considerazioni, ispirategli dalla rappresentazione della *Walkiria* all'Opéra de Paris, nel 1921. Fingendo di meravigliarsi per l'esecuzione in un teatro di Stato di un compositore appartenente a un paese fino a ieri nemico, Satie prende di mira in realtà quei compositori francesi che, approfittando della sciovinismo postbellico, fomentano l'ostracismo contro i loro omologhi stranieri. Tipico di quest'attitudine, ad esempio, Saint-Saëns.

In realtà, malgrado l'esaltazione collettiva che ha suscitato alla fine dell'Ottocento (p. 249), anche Wagner ha subìto in Francia il contraccolpo della guerra del '14, così come era già stato vittima di un riflusso dopo quella del 1870. Basta che si aprano le ostilità sul fronte dei Vosgi perché la sua musica, fino a ieri portata alle stelle, venga da un giorno all'altro esecrata, condannata, bandita. Durante la Grande Guerra, gran parte dei suoi sviscerati ammiratori si sbarazza di soppiatto delle sue partiture, un tempo amorosamente raccolte; Peladan, 1916, rimane pressappoco l'unico a sostenere impavido che « Wagner non è un crucco ». La morte, trovata nel 1918 in un piatto di ostriche avariate, impedisce al Sar di assistere all'ennesima riabilitazione del suo idolo. Una riabilitazione parziale del resto, perché il Messia di Bayreuth è considerato ormai il simbolo di un'estetica reazionaria. Al grido di Darius Milhaud, « Abbasso Wagner! », fa pendant il giudizio definitivo di Cocteau, 1918: « Ci sono opere che durano a lungo, ma che in realtà sono brevi; quella di Wagner è un'opera lunga che è lunga ».

Oltre che per avere riproposto Wagner, Jacques Rouché

(un industriale di profumi che, prima di dirigere l'Opéra de Paris, ha fondato e diretto il suggestivo Théâtre d'Art) ha il torto, agli occhi di Satie, di avere invitato i Ballets Russes al Palais Garnier nella primavera del 1920, escludendo però *Parade* dal repertorio che gli avevano proposto, forse per il timore di rinfocolare lo scandalo del 1917.

A proposito di *Parade*, in questi suoi *Quaderni di un Mammifero*, Satie finirà per attaccare, qualche anno dopo, lo stesso Cocteau, che, apparentemente insensibile al passare del tempo, non perde una sola occasione di ricordare a destra e a manca l'importanza storica del suo personale contributo a quest'opera. Nel *Journal* di Gide, 1948, si legge a proposito di una ripresa di *Parade* del dicembre 1920: « Cocteau si aggira tra le quinte, dove lo trovo invecchiato, teso, dolorante. Sa benissimo che le scene e i costumi sono stati fatti da Picasso e la musica da Satie, ma è convinto che Picasso e Satie siano stati fatti da lui ».

L'attacco di Satie a Cocteau si situa nei mesi successivi a quello sfortunato viaggio a Montecarlo, durante il quale l'improvvisa amicizia tra il critico Laloy e il trio Cocteau, Auric e Poulenc, lo ha convinto a rompere con questi ultimi (p. 270). Auric aggraverà il dissidio, animando una spietata campagna di stampa contro Satie e aizzandogli contro i giovani turchi dell'avanguardia letteraria parigina, ex dadaisti e futuri surrealisti, sempre all'agguato di manifestazioni clamorose, che gli permettano di farsi conoscere. Benché digiuni di musica, essi verranno quindi con entusiasmo a dar battaglia alla prima di *Mercure*, « pose plastiche » di Picasso, messe in musica da Satie per les Soirées de Paris del conte Étienne de Beaumont. È Louis Aragon il « signor X », che, in queste pagine, Satie designa come uno dei suoi avversari più accaniti. In un'intervista a « Lui », n. 123, aprile 1924, Aragon ammetterà: « Breton detestava qualunque tipo di musica. Io no. E amavo in special modo le melodie umoristiche di Satie, che ho conosciuto personalmente, e che era stato frammassone (*sic*) prima di entrare nel partito comunista ». Anche André Breton, in un articolo del 1955 rimasto inedito (coll. Ro.Ca.), deplorerà di « essersi reso conto troppo tardi della personalità eccezionale di Satie, che gli era stata occultata da uno schermo di spine: la sua malizia, i suoi tic calcolati... ». E Auric rimpiangerà, vita natural

durante, la triste conclusione dei suoi rapporti con il « bon Maître d'Arcueil », che pure avevano avuto un lietissimo inizio. Era andata così: nel 1913, letta in una piccola rivista musicale – la « Revue musicale de Lyon » – una fine analisi delle proprie opere, Satie, poco avvezzo agli elogi, aveva inviato una cerimoniosa lettera di ringraziamento al critico in questione, chiedendogli anche di poter fare la sua conoscenza. Ebbe così la sorpresa di scoprire che si trattava di un tredicenne – di nome Georges Auric, appunto – che aveva da poco iniziato a portare i pantaloni lunghi. Oltre che un *enfant prodige* della critica, Auric doveva rivelarsi in seguito anche un compositore assai dotato, quello, forse, tra tutti i suoi giovani amici, che Satie stimava di più.

A TAVOLA

(*p. 72*)

[Erik Satie, *A Table*, in « L'Almanach de Cocagne pour l'An 1922 », ed. de la Sirène, Paris, 1922, p. 169]. Esistono due copie autografe, senza varianti, del manoscritto, coll. WB-H e Ro.Ca. Satie ha scritto questo testo per un almanacco dedicato « ai Golosi autentici e ai Fra-bevitori », ideato da Bertrand Guégan, futuro fondatore delle edizioni del Sagittaire e inventore di un piatto succulento, le lumache *à la Guégan*. Collaborano tra gli altri a quest'almanacco, di cui usciranno tre soli numeri (dal 1920 al 1922), Jean Cocteau, André Salmon, Pierre Mac Orlan, Max Jacob. Tra gli illustratori, Raoul Dufy, Henri Matisse, André Lhote, nonché due vecchie conoscenze di Satie, Jules Dépaquit e Suzanne Valadon (pp. 225 e 296).

Nel 1920, Satie pubblica in questa sede una *Marche de Cocagne* (che farà poi parte delle *Trois petites pièces montées*), detta familiarmente anche *Marche des « Potassons »* in omaggio agli habitués della libreria di Adrienne Monnier (p. 278), così chiamati da Léon-Paul Fargue perché simpatici come il suo gatto, che era « rotondo come un vaso » (*rond comme un pot*).

Di Satie, quest'Almanacco pubblicherà ancora, nel 1921,

una *Chanson à boire*, su un testo settecentesco, vagamente licenzioso.

Molte testimonianze confermano i buoni rapporti coltivati da Satie con la cucina genuina. Niente illustra però altrettanto efficacemente quel connubio di raffinatezza e di semplicità che lo caratterizza (sia in questo campo che in altri), quanto la seguente noterella di Cocteau, 1920: « Erik Satie, buongustaio esemplare, non si alza mai da tavola senza portarsi dietro una crosta di pane da rosicchiare. Dice che si tratta di una vecchia abitudine, presa in gioventù dai migliori gastronomi di Honfleur ».

L'immagine insolita di un Debussy indaffarato intorno ai fornelli, si riferisce evidentemente all'epoca in cui la vita di bohème era condivisa dai due amici. Secondo Madame Dolly de Tinan, figlia di primo letto della facoltosa moglie di Debussy, quest'ultimo non ha mai messo piede, dopo il matrimonio, nella cucina della confortevole palazzina dell'avenue du Bois.

OFFICE DELLA SERVITÙ

(p. 74)

[Erik Satie, *Office de la Domesticité*, in « Le Coeur à Barbe », *journal transparent*, n. 1, aprile 1922, p. 2]. Il titolo di questo pezzo gioca sul duplice significato, in francese, della parola *office*: « dispensa » e « funzione religiosa », quest'ultimo giustificando la disposizione delle frasi, simile a una litania.

Quanto ai motivi della polemica, occorre risalire al gennaio 1922, quando « Georges Auric, compositore di musica, André Breton, direttore di "Littérature", Robert Delaunay e Fernand Léger, artisti pittori, Amédée Ozenfant, direttore de "L'Esprit Nouveau", Jean Paulhan, segretario generale della N.R.F. e Roger Vitrac, direttore di "Aventure" », annunciano la loro intenzione di indire un Congresso internazionale per la determinazione delle direttive, e per la difesa, dello spirito moderno. Questo congresso, che non avrà mai luogo, resterà nella storia dei

movimenti d'avanguardia parigini sotto il nome di Congrès de Paris.

Intuendo che lo scopo segreto di quest'assemblea è di « archiviare una volta per tutte Dadà, così come Dadà ha permesso di archiviare definitivamente il cubismo » (vedi lettera di Breton a Picabia del 15 febbraio 1922, coll. BD), Tristan Tzara rifiuta di parteciparvi. Decisi a estrometterlo nell'ultimo round della battaglia che da anni si combatte a Parigi per la conquista del potere culturale, Breton e i suoi amici divulgano allora un comunicato stampa per « mettere in guardia l'opinione pubblica contro le azioni di un personaggio noto per avere animato un movimento proveniente da Zurigo, movimento che non merita oggi di essere qualificato altrimenti, giacché non corrisponde più a nessuna realtà ».

Deplorando la forma, ancor più dello spirito di questa dichiarazione – formulata, si noti bene, in un momento in cui, in Francia, imperversa lo sciovinismo – Georges Ribemont-Dessaignes, Paul Éluard e Erik Satie, riuniti attorno a Tzara, convocano una sorta di tribunale d'eccezione, il 17 febbraio, alla Closerie des Lilas. Nel corso di questa riunione affollatissima, presieduta da Satie, André Breton – ormai difeso praticamente dal solo Aragon, oltre che, a distanza, da Picabia, prudentemente partito per Saint-Tropez – viene moralmente condannato all'unanimità. Naufragherà così il progetto del Congrès de Paris, ma, nella stessa ondata, anche il movimento Dadà.

Per chiarire e consolidare le loro posizioni, Tzara e i suoi amici pubblicano due mesi dopo « Le Coeur à Barbe », da cui sono escluse « sia la letteratura che la poesia ». Quanto alla presentazione grafica di questo numero unico (che porta illegittimamente l'indicazione di « n. 1 »), ecco come la descriverà lo stesso Tzara, in « Vanity Fair », nel 1923: « ...la carta su cui era stampato, era di un rosa volgare... Una massaia non esiterebbe a servirsene per incartare un camembert... La copertina, a prima vista, pareva un rebus, ma, in realtà, si trattava di un'accozzaglia indiscriminata di caratteri tipografici, tolti dai cataloghi e dai prospetti pubblicitari di trent'anni prima ».

Questo giornale doveva chiamarsi in un primo tempo « L'Oeil à poils », letteralmente, « l'occhio peloso ». L'attributo si presta a un calembour: foneticamente si potrebbe tradurre infatti anche con « l'occhio smascherato »

(l'espressione *à poil*, nel gergo popolare, sta per « nudo »). L'occhio da smascherare, nell'intenzione dei fondatori del giornale, non è che una metafora per indicare gli amici di Breton, rappresentati da Picabia, autore del già celebre quadro *L'Oeil cacodylate*. Strada facendo, l'occhio scompare dalla testata, lasciando però sulla sua scia qualche pelo, e anche in quantità sufficiente, sembrerebbe, da poter servire da ornamento a un organo di cui Tzara, già autore della commedia *Le Coeur à Gaz*, si compiace evidentemente di moltiplicare le varianti.

Nella prima fase del dissidio Tzara-Breton, Amédée Ozenfant aveva tentato una mediazione, ed è probabilmente questo tentativo che gli vale ora gli attacchi di Satie. Questi ironizza in particolare su un gesto spettacolare che avrebbe compiuto il fondatore del Purismo, lacerando in pubblico, alla vernice di un'esposizione, una tela dipinta da lui stesso.

Nella difesa di Tzara da parte di Satie si può vedere un impulso di solidarietà di fronte a un'ingiustizia, una reazione alle manovre piuttosto equivoche dei suoi avversari, ma anche una reale simpatia. Satie ha conosciuto Tzara solo dopo il suo arrivo a Parigi, nel gennaio 1920, ma ha intrecciato molto probabilmente dei rapporti epistolari con lui fin dai tempi di *Parade*. Deciso a stabilire dei saldi collegamenti con gli ambienti artistici parigini, Tzara invia regolarmente da Zurigo la rivista « Dada » a chiunque, a Parigi, faccia parlare di sé. Nel 1919 diffonde un volantino, nel quale Satie è citato come aderente a Dadà. Nello stesso anno, musiche e testi di Satie figurano nel programma di una Dada Soirée zurighese. Arrivato a Parigi, però, Tzara segue il consiglio di Breton di « evitare gli amici di Cocteau », e non include Satie tra i settantasei « Presidenti e Presidentesse del movimento Dadà » (ogni membro ha automaticamente diritto a questo titolo), elencati in un nuovo bollettino.

Nel marzo 1921, la rivista « Littérature », n. 18, decide di dare dei voti di merito, da —25 a +20, alle personalità più in vista, inaugurando così dei metodi che il Gruppo surrealista riprenderà più tardi con pedanteria. In quest'occasione Tzara accorderà a Satie soltanto 3 punti, mentre Breton non andrà più in là dello zero e Paul Éluard, che pure resterà nella storia del movimento come

« il solo surrealista che tollerasse la musica », lo bolla senza pietà con un —25. Grazie alla generosità di Ribemont-Dessaignes e di Aragon, che lo gratificano rispettivamente di un +11 e di un +12, Satie riuscirà ad ottenere, comunque, agli esami di « Littérature », la media del 2,72, ossia poco più di un'altra personalità esaminata, il pluriuxoricida Landru (che ottiene, lui, 2,27).

Anche Man Ray, 1963, si divertirà a classificare (da 0 a 20) i personaggi da lui fotografati, offrendo così a Satie la consolazione postuma di prendere, finalmente, un 18.

Tzara si riavvicinerà a Satie nel 1922. Nel momento in cui l'operazione Congrès de Paris gli dimostra che, casomai, era di Breton che avrebbe dovuto diffidare, è ben contento di trovare il suo appoggio così come apprezza perfino quello di Cocteau, cui aspirano ormai, inopinatamente, anche i suoi avversari. « Il caso Satie è per me più oscuro, » scrive infatti Breton a Picabia, alla vigilia della riunione alla Closerie des Lilas « date le prese di posizione di Auric e di Cocteau, inequivocabili per quel che riguarda il primo dei due, mentre, per il secondo, penso che stia in ogni caso piuttosto dalla nostra parte che da quella di Tzara ». E Picabia, di rimando: « Il caso Satie è straordinario. Si spiega forse con la sua grande *amicizia* per Auric, e soprattutto per Cocteau: Satie è uno a cui non la si fa! È un vecchio artista navigato ed esperto, almeno così pensa lui – io, invece, credo proprio il contrario! È un tipo molto suscettibile, molto orgoglioso, proprio un bambino malinconico, che l'alcool, a volte, rende ottimista. È un buon amico, a cui voglio molto bene. È probabile che Tzara voglia servirsi di lui come di una bandiera (bandiera bianca). Satie sarà felice di venire con noi » (coll. BD). Questa previsione, però, non si avvererà.

Due anni dopo, ritrovandosi insieme a Satie nell'impresa di *Relâche*, Picabia lo difenderà dagli attacchi di Breton e di Aragon, in occasione della prima di *Mercure* (p. 272). Giungerà ad accusare i suoi ex alleati di meschinità: « Credo di ricordare » scriverà su « Paris-Jour », il 27 giugno 1924 « che Satie si era rifiutato a suo tempo di avallare la vostra tetra iniziativa del Congrès de Paris... ».

Pur abbozzando qualche progetto di collaborazione, Satie e Tzara non realizzeranno mai nessuna opera in co-

mune. L'anno successivo alla pubblicazione del « Coeur à Barbe », Tzara organizzerà, con l'aiuto di Satie, la Soirée du Coeur à Barbe, che, rinfocolando le vecchie polemiche, condurrà i due gruppi avversari addirittura a venire alle mani. Ciò nonostante, poche ore dopo, Tzara sembra già disposto a una riconciliazione generale, forse per farsi perdonare di aver richiesto, nel momento cruciale della rissa, l'intervento della polizia. Benché si sia tenuto fuori della mischia, perlomeno nel senso fisico della parola, Satie non lo seguirà però su questa strada: « Lei mi piace, » gli scriverà il 7 luglio 1923, declinando l'invito « ma non mi piacciono né Breton né gli altri » (coll. BD).

LE VISITE AI LIBRI

(p. 75)

[Erik Satie, *Bouquinerie*, in « Catalogue », n. 1, marzo 1922, p. 3]. Saputo che un amico della ballerina Caryathis, Pierre Trémois, si propone di aprire una libreria, Satie gli propone con grande entusiasmo, ed anche con una certa insistenza, di collaborare al suo bollettino mensile, « Catalogue ». Il suo esempio è seguito da altri, dimodoché si potranno trovare, poco dopo, in quelle pagine, le firme dei membri del Gruppo dei Sei, di Raymond Radiguet e di qualche curioso personaggio come il « barone » Jean Mollet, ex segretario di Apollinaire e futuro satrapo patafisico.

Grazie all'introduzione di Léon-Paul Fargue (con cui divide il gusto delle parole insolite e delle lunghe visite al Jardin des Plantes), Satie frequenta assiduamente, fin dal 1918, in rue de l'Odéon, la Maison des Amis des Livres di Adrienne Monnier, feudo degli scrittori della N.R.F., tra cui lo stesso Fargue, Paul Valéry, André Gide e Valéry Larbaud, ma anche meta di giovani promesse come Aragon e Breton nonché di alcuni celebri americani (James Joyce, Ezra Pound, Gertrude Stein). Questi ultimi, habitués di Shakespeare & Co., la libreria di Sylvia Beach, situata nella stessa via, non hanno che da

attraversare la strada per incontrarsi con i loro omologhi francesi. Nella Maison des Amis des Livres, oltre che acquistare, o prendere a prestito, libri, e conoscere i loro autori, si può anche assistere, di tanto in tanto, a qualche avvenimento eccezionale: la prima lettura, nella versione francese, di un capitolo dell'*Ulysse*, oppure la prima esecuzione, al pianoforte, di *Socrate* (p. 231).

I dadaisti parigini si renderanno conto ben presto del vantaggio di disporre di simili luoghi di incontro, utilizzabili anche per esposizioni e per manifestazioni clamorose; spingeranno così due dei loro amici più facoltosi – René Hilsum, ex compagno di scuola di Breton, e Philippe Soupault, che ha appena fatto « un buon matrimonio » – ad aprire, il primo, la libreria-galleria Au Sans Pareil, il secondo la Librairie Six.

Satie frequentava già questo nuovo genere di salotti letterari ai tempi dello Chat Noir: luogo deputato, la Librairie de l'Art Indépendant, così chiamata per solidarietà con il Salon des Indépendants, rifugio degli esclusi dalle manifestazioni accademiche. Casa editrice, magari a spese dell'autore, oltre che spaccio di libri (è qui che escono il primo libro di Claudel, il primo libro di Gide ed anche qualche *plaquette* di Erik Satie, pp. 325 sg.), la sua vetrina, secondo la formula di Paul Valéry, « nasconde, più che mostrare », un curioso insieme di saggi teosofici e di raccolte di poesia simbolista. Nella sua saletta, vi si possono trovare, sul far della sera, Debussy e Pierre Louÿs, Villiers de l'Isle-Adam e Mallarmé, Odilon Redon e Félicien Rops. Quest'ultimo ha disegnato l'insegna della libreria, un nudo femminile munito di ali e di una doppia coda di pesce, accompagnato dal motto: *Non hic piscis omnium*, ossia « non (troverete) qui il pesce di tutti ».

La Librairie de l'Art Indépendant apparteneva al signor Edmond Bailly, detto anche « il druido di Batignolles », ex comunardo di cui si diceva che avesse sparato, nel 1871, l'ultimo colpo di fucile al Père Lachaise. Appassionato di letterature orientali e studioso di culti misterici, collaborava alla rivista esoterica « Le Coeur », domiciliata presso di lui. Era stato anche l'amministratore della « Musique des Familles », la prima rivista che ha pubblicato una composizione di Satie (*Valse-Ballet*, nel 1887).

DELLA LETTURA

(*p. 77*)

[Erik Satie, *De la Lecture*, in « Catalogue », n. 2, aprile 1922, p. 5]. Questa riflessione sulle diverse maniere di leggere va messa in relazione con la presentazione grafica dei manoscritti delle conferenze di Satie (p. 289).

EDIZIONE

(*p. 78*)

[Erik Satie, *Édition*, in « Catalogue », n. 3, maggio 1922, p. 3]. Satie ha conosciuto dall'interno i due tipi di edizione qui trattati.

Suo padre, Alfred Satie, impiegato alle assicurazioni, aveva dissipato in breve tempo una piccola eredità, promuovendosi editore di musica a tempo perso. Tra le opere da lui pubblicate, si notano delle canzoni composte da lui stesso (da notare i titoli, *C'est aussi rare qu'un merle blanc*, *Connubial Bliss*, *À tous les Diables*), delle melodie della sua seconda moglie, Eugénie Barnetche, nonché qualche composizione del figlio Erik e di alcuni compagni di Conservatorio di quest'ultimo.

Erik Satie ha personalmente sperimentato l'edizione, sia letteraria che musicale (sempre di opere proprie), cercando anzi di far coesistere i due generi. Gli opuscoli da lui realizzati riuniscono, in una successione apparentemente arbitraria, una lettera di invettive, alcuni frammenti di una partitura (usando magari lo stile di notazione dell'Ars Antiqua), un emblema esoterico e, per finire, il catalogo delle opere che l'autore si propone di comporre in avvenire « se Dio lo consente ».

In una di queste pubblicazioni – *Uspud* (1893?), p. 295 – il testo è stampato integralmente in lettere minuscole, e questo per la prima volta, molto probabilmente, nella storia della tipografia.

UN VECCHISSIMO LETTERATO

(*p. 80*)

[Erik Satie, *Un très vieil Homme de lettres,* in « Catalogue », n. 4, 30 giugno 1922, p. 3]. Satie ha manifestato spesso un grande interesse per le « vieilles pierres »: contribuisce a fondare la Société des Amis du Vieux Arcueil, destinata a ritrovare e conservare gli antichi cimeli di quel sobborgo, e inviterà spesso i suoi giovani amici ad accompagnarlo in lunghe passeggiate nei quartieri più segreti di Parigi.

L'omaggio reso qui a Nicolas Flamel, « stregone e calligrafo », ben si accorda con la propensione di Satie a calligrafare, per suo esclusivo piacere, insegne immaginarie o evocazioni di luoghi tanto suggestivi quanto sconcertanti, dove la presenza del diavolo è quasi sempre di rigore (p. 166).

Il suo interesse per l'alchimia – a cui in realtà non ha mai accennato se non con l'aria di stare scherzando (p. 59) – sembra trovare un riscontro nel balletto *Mercure,* suddiviso in una serie di scene che, per la loro disposizione, evocano le varie tappe necessarie al compimento della Grande Opera per la conquista della pietra filosofale (Mercurio dei Filosofi). Negli ambienti vicini a Satie si constata spesso, se non uno studio approfondito di questi temi, perlomeno un'attrazione nei loro confronti, e questo non solo tra i Rosa + Croce di Montmartre, ma anche tra certi artisti e poeti di Montparnasse, come Edgar Varèse, Marcel Duchamp, André Derain, o Blaise Cendrars, senza parlare dei surrealisti.

BUONA EDUCAZIONE

(*p. 81*)

[Erik Satie, *Bonne Éducation,* dattiloscritto, s.d. (1922?), coll. Ro.Ca.]. Ritrovato tra le carte di Satie insieme agli articoli pubblicati in « Catalogue », questo testo è rimasto inedito a causa, verosimilmente, della chiusura improvvisa del bollettino della libreria di Pierre Trémois (p. 278), durato solo sei numeri.

Da notare, nell'ultimo paragrafo, una presa di posizione piuttosto femminista.

IGOR STRAWINSKY

(p. 83)

[Erik Satie, *Igor Strawinsky*, ms. aut., s.d. (1922), coll. BD]. Scritto nell'agosto del 1922, su un quadernetto di scuola, per la rivista americana « Vanity Fair » (1914-1936), specchio del gusto newyorkese tra le due guerre, che lo pubblica nel febbraio 1923 (X annata, n. 6, pp. 38 e 88) nella versione inglese di un traduttore anonimo, con il titolo: *Igor Stravinsky, a Tribute to the Great Russian Composer by Eminent French Confrère.*

Era stata Sybil Harris, una ricca americana, amica dei pittori di Montparnasse, a procurare questa collaborazione a Satie, che veniva così ad affiancarsi, in queste pagine, a Edmund Wilson, Edgar Lee Masters, Gertrude Stein, Man Ray, Marcel Duchamp, Max Jacob e Tristan Tzara.

Questo manoscritto, particolarmente accurato nella presentazione grafica, rivela una minore attenzione dell'autore per l'ortografia.

Quanto al contenuto, esso costituisce un'applicazione di una concezione della critica estremamente moderna, anche se raramente adottata ancor oggi. Il giudizio di merito cede infatti il passo all'informazione rigorosa, con la sola preoccupazione di mettere in luce le singole caratteristiche dello « splendido e fiabesco talento » esaminato. Così come sa mostrarsi intrattabile quando non approva il comportamento di uno dei suoi amici, nello stesso modo Satie non esita a rendere pubblica, quand'è il caso, la sua ammirazione per un altro musicista, anche se tiene a far sapere che essa non implica affatto da parte sua un'ammissione di inferiorità. In arte – egli non si stanca di ripetere – ciascuno deve seguire la sua strada e la propria verità, senza mai dimenticare, però, che nessuno detiene « la » verità in assoluto: « non esiste Verità in Arte ».

Stravinsky e Satie si sono conosciuti poco dopo la prima di *Petrouchka* (1911), a casa di Debussy. Due fotografie documentano quest'incontro: la prima, ripresa da Stravinsky, mostra Debussy e Satie, la seconda, ripresa da Satie, Stravinsky e Debussy.

Nel 1916, Satie dice a Paul Morand: « Stravinsky è uno splendido uccello, ed io sono un pesce. Stravinsky non è moderno: è un pittore dai colori violenti, ma il suo tema è sempre classico e talvolta leggendario ». In quegli anni i giovani musicisti, i Nouveaux Jeunes in particolare, oppongono sistematicamente alle composizioni « variopinte » di Stravinsky, la musica « bianca » di Satie. L'operazione è condotta da Cocteau che, non solo è impegnato a forgiare un'estetica che nulla deve, in effetti, all'autore del *Sacre du Printemps*, ma nutre anche un certo rancore nei confronti del musicista russo, che ha poco prima declinato un invito a collaborare con lui. Disapprovando queste grandi manovre, Satie tenta invano di impedire la pubblicazione di quelle pagine di *Le Coq et l'Arlequin*, che contengono degli attacchi a Stravinsky; per questi ultimi, Cocteau farà onorevole ammenda qualche anno più tardi.

La svolta neoclassica di Stravinsky, agli inizi degli anni Venti, è stata messa da alcuni in rapporto con l'influenza di *Parade*. Stravinsky non ha mai nascosto il suo entusiasmo per questa partitura, che ha situato fin dal primo momento nella linea di Bizet e di Chabrier.

Nel 1915, Stravinsky dedica a Satie un valzer, ossia la seconda delle sue *Trois Pièces faciles*. Di Satie dirà un giorno a Roland Manuel: « Ho voluto molto bene a quel vecchietto malvagio... » e preciserà in *Chroniques de ma vie*, 1935: « Era una mente estremamente sottile. Pieno d'astuzia e intelligentemente cattivo. Mi piacque fin dal primo momento ».

Satie ha dedicato a sua volta a Stravinsky una melodia, *Le Chapelier*, 1916, allegretto « del genere Gounod » su un tema di *Alice nel Paese delle Meraviglie*.

Uno schizzo dal vivo di Larionov (1923) ci mostra Stravinsky e Cocteau gesticolanti intorno a Diaghilev, mentre Satie, con un'espressione lievemente sorniona, se ne sta appartato in un angolo.

(*p. 89*)

[Erik Satie, *Claude Debussy*, ms. aut., s.d. (1922), coll. BD]. Appena terminato l'articolo su Stravinsky (p. 83), Satie redige, nello stesso agosto 1922, questo testo su Debussy, che poi ricopia su un quadernetto di scuola. In una lettera a Brancusi del 24 agosto, annuncia che conta di finirlo « verso le sette del mattino successivo », giacché si propone (presumibilmente per metterlo in bella) di passarci sopra la notte. Anche quest'articolo è destinato a « Vanity Fair », che però non lo pubblicherà. La fretta di terminarlo di Satie si può spiegare con l'urgenza di ricevere il compenso corrispondente. Sybil Harris, intermediaria tra lui e la rivista americana, gli pagava infatti gli articoli alla consegna.

Dedicando un'Elegia alla memoria di Debussy nel 1920, Satie ricorda la loro « dolce e ammirativa amicizia di trent'anni ». Nemmeno questa relazione, forse la più importante che abbia avuto Satie, è stata però di tutto riposo.

Si sa che la I e la III *Gymnopédie* di Satie sono le sole opere di un altro musicista che Debussy abbia mai orchestrato (invertendone d'altronde la numerazione) e che grazie al prestigio di questa versione orchestrale Satie ha potuto vedere, in un'epoca per lui oscura, una sua opera eseguita in un pubblico concerto, organizzato dall'autorevole Société Nationale (alla Salle du Conservatoire, il 20 febbraio 1897).

La *Sarabande* di Debussy (1901) è stata spesso accostata alla *II Sarabande* di Satie (1887), mentre neppure i debussysti più accaniti hanno trovato mai, nella musica di Satie, la minima traccia dell'influsso di Debussy. Malgrado ciò, bisogna riconoscere che Debussy ha rappresentato per Satie, minore di lui di quattro anni, una sorta di affascinante e temibile figura paterna, con tutto il rapporto di odio-amore che questo comporta. Raccontando al fratello uno scatto d'ira di Debussy, Satie compara quest'ultimo a Giove tonante. Una certa tal quale 'rigidità' di Debussy – lamentata anche in quest'articolo (p. 93) – gli ispirerà il titolo di una composizione per pianoforte, ricca

di allusioni agli spagnoleggiamenti musicali dell'amico, *Croquis & Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois* [Chiaroscuri e punzecchiature di un grand'uomo tutto d'un pezzo].

Quando incontra per la prima volta Satie all'Auberge du Clou, un cabaret ai piedi di Montmartre, Debussy è immediatamente attratto da questo « musicista medievale e dolce, smarritosi nel nostro secolo ». L'attrazione è reciproca. Intuendosi sulla stessa lunghezza d'onda, i due compositori capiscono fin dal primo momento di avere molte cose da dirsi. Qualche frammento della loro conversazione deve ritrovarsi in *Monsieur Croche antidilettante*: « Se non ci fosse Debussy per parlare un po' di cose al disopra di quelle che trattano gli uomini volgari, » scriverà Satie al fratello Conrad in uno dei suoi giorni più cupi « non vedo proprio come farei a esprimere ancora il mio pensiero, se pure mi riesce di esprimerlo ».

Informandolo, all'inizio della loro amicizia, della sua intenzione – poi abbandonata – di mettere in musica *La Princesse Maleine* di Maeterlinck, Satie avrebbe indotto Debussy a interessarsi all'opera del drammaturgo belga e ad orientarsi poi su *Pelléas et Mélisande*. Dieci anni dopo, la rivoluzione estetica rappresentata da quest'opera lo impressiona a tal punto da produrgli un effetto paralizzante, che vincerà, riprendendo la strada della scuola, per mettersi a studiare il contrappunto (p. 216). In una dedica, Debussy farà allora allusione, con affettuosa ironia, al « celebre contrappuntista » che il suo amico intende divenire.

Quando Satie sarà scoperto dai Jeunes Ravêlites (p. 200), eseguito nei concerti della S.M.I., pubblicato da buoni editori, Debussy non nasconderà la sua perplessità. « Perché non vuole lasciarmi un posticino nella sua ombra? » si lamenterà allora Satie. « Non so che farmene, io, del sole ». La bomba di *Parade* li dividerà irrimediabilmente. Debussy morirà senza capire perché i giovani compositori seguono ormai ineluttabilmente Satie, prendendo una direzione opposta alla sua. Rattristato e deluso da questa incomprensione, Satie gli aveva mandato poco prima una lettera di rottura definitiva, di cui non si consolerà mai più: « Quel bravo Debussy » scriverà nel 1920 in un suo quadernetto « era però ben altra cosa che tutti questi signori messi insieme » (p. 157).

Il periodo detto « umoristico » della musica di Satie inizia poco dopo la rivelazione di *Pelléas*, con *Trois Morceaux en forme de Poire*, e termina, con *Sonatine Bureaucratique*, poco prima della scomparsa di Debussy. Le coincidenze di queste date potrebbero non essere casuali. Potrebbe darsi cioè che quel suo modo scherzoso di porgere – quasi un invito a non farsi prendere troppo sul serio – sia stato escogitato da un Satie intimidito da Debussy e desideroso di evitare di porsi sullo stesso terreno dell'amico. È un fatto, comunque, che solo dopo la morte di Debussy egli si decide a terminare *Socrate*, un'opera che portava in sé da tempo e con la quale ritrova la gravità e il raccoglimento della sua musica di trent'anni prima.

RECESSI DELLA MIA VITA [1]

(*p. 96*)

[Erik Satie, *Mémoires d'un amnésique. Recoins de ma vie*, in « les feuilles libres », VI annata, n. 35, gennaio-febbraio 1924, pp. 329-331]. Quest'articolo è illustrato con il facsimile della partitura autografa di *Air du Poète* (dai *Ludions*) e con la riproduzione di un ritratto a penna di Satie per mano di Picasso.

Dopo un'interruzione di quasi dieci anni, Satie aggiunge qui un nuovo e ultimo capitolo alle sue *Memorie di un amnesiaco* (p. 256). Rispondendo al direttore delle « feuilles libres », che gli ha chiesto di parlare di se stesso, osserva che si tratta di « un ben curioso argomento »... Le supposizioni che avanza qui sull'origine medievale della sua famiglia sembrano fare gentilmente il verso al Sar Peladan, che, nella sua autobiografia, aveva detto di discendere dal templare Hugues des Paŷns.

« les feuilles libres » (1918-1928) è un mensile di « lettere ed arti », diretto da Marcel Raval. Vi collaborano Cendrars e Reverdy, Cocteau e Radiguet, Auric e Poulenc, Giraudoux e Drieu la Rochelle. Dal 1922 al 1924, Satie vi pubblica irregolarmente una rubrica di critica musicale, dove l'attualità è quasi sempre un semplice pretesto per

ribadire alcune dichiarazioni di principio. Questa rubrica, a partire da un certo momento, porta il sottotitolo *Propos à propos* – « parole su tema » – che, tradotto, perde evidentemente tutto il suo sapore. Satie interromperà di sua iniziativa questa collaborazione, che pure costituisce una delle sue scarse risorse economiche, quando si renderà conto di non potersi esprimere liberamente nei confronti di quegli altri collaboratori della stessa rivista, che sono divenuti, strada facendo, suoi avversari (p. 272).

Nella lettera di accompagnamento all'articolo che pubblichiamo qui (e che è anche l'ultimo della serie), Satie spiega di essersi « permesso una parolina su Laloy e Vuillermoz ». Questa parolina consiste nel paragonare i due critici, da lui non certo prediletti, alle proprie impronte digitali, « che non son belle da vedere ».

Dopo avere fatto parte di quel gruppo di Jeunes della S.M.I. che ha « riscoperto » Satie nell'immediato anteguerra (p. 37), Émile Vuillermoz è passato nei ranghi dei suoi detrattori, al momento di *Parade*. È una battaglia senza esclusione di colpi. Nella sua monumentale *Storia della Musica*, Vuillermoz, 1949, descriverà Satie come « un personaggio curioso ma scialbo, un bohème di Montmartre non privo di fantasia, accompagnatore e fornitore di Paulette Darty, la regina del valzer 1900... un umorista a freddo, che sconcertava i testimoni della sua grottesca esistenza di Mago Rosa + Croce, strimpellando nei cabaret, e divertiva se stesso, accumulando grappoli di note dalle insolite sonorità... ».

Louis Laloy, 1928, benché considerato, vita natural durante, da Satie « uno dei suoi più fedeli nemici » (p. 270), gli ha reso un considerevole omaggio postumo, scrivendo nella *Musique retrouvée*: « È detto nel Libro della Via: trenta raggi formano la ruota di un carro: è il vuoto del mozzo che ne determina l'uso. Si modella una giara d'argilla: è il vuoto della giara che ne consente l'uso. Si delineano porte e finestre: è il vuoto che circoscrivono, che rende la stanza praticabile. In conclusione, quel che esiste è utile, ma l'indispensabile è quello che non c'è. La musica di Satie è utile per tutto quello che non vi si trova. Non ha superficie e vi si vedono i pensieri attraverso ».

RECESSI DELLA MIA VITA [2]

(*p. 98*)

[S.f., *Recoins de ma Vie*, s.d. (1923?), PDT]. Questo testo costituisce probabilmente una prima versione del precedente.

ELOGIO DEI CRITICI

(*p. 99*)

[Erik Satie, *Éloge des Critiques* (1918), in « Action », *Cahiers de philosophie et d'art*, II annata, n. 8, agosto 1921, pp. 8-11]. Testo di una conferenza, tenuta al teatro del Vieux Colombier il 5 febbraio 1918, e pubblicato, tre anni dopo, dalla rivista « Action » (1920-1922), diretta da Florent Fels e a cui collaborano anche Aragon, Éluard, Max Jacob, Malraux, Ribemont-Dessaignes, Yvan e Claire Goll, Cocteau, Radiguet e Tristan Tzara.

Il manoscritto, disperso in una vendita all'Hôtel Drouot nel 1933, portava la data del 4 febbraio 1918. Le prime note su questo tema si trovano tuttavia in un quadernetto di carta pentagrammata del settembre 1917, consacrato nelle altre pagine all'elaborazione di *Socrate* (coll. BNMus). Come il filosofo greco, anche Satie, in questo periodo, ha delle noie con la giustizia. Per evitargli la prigione, il presidente del consiglio forense, Henri Robert, gli ha suggerito di fare delle scuse formali al critico che lo ha trascinato in tribunale (p. 263), ed è proprio in una pagina di questo quaderno che vediamo Satie sforzarsi di bere la sua cicuta. Abbandonando Socrate e Fedro sulle rive dell'Ilisso, tenta una confusa spiegazione dello stato di nervosismo e di stanchezza, a cui lo aveva portato il « duro » lavoro di *Parade*. La spiegazione, visibilmente scritta con mano esitante, è però interrotta a metà. Subito dopo, con mano molto più ferma, Satie invita se stesso a « scrivere a H.R. che persisto a non fare delle scuse ».

Per sfogare la tensione accumulata in questa prova, non resta allora al nostro autore che iniziare – alla pagina seguente – uno di quegli esercizi di conformismo iro-

nico che gli sono così congeniali (p. 235). Nelle sue condizioni di vittima delle persecuzioni di un critico, celebra quindi, come fosse la cosa più naturale del mondo, l'elogio di tutti coloro che fan professione di criticare.

I BAMBINI MUSICISTI

(p. 104)

[Erik Satie, *Les Enfants musiciens*, ms. aut., 17 febbraio 1921, coll. WB-H]. Questo testo, calligrafato su tredici pagine di un quadernetto che contiene anche un'altra conferenza di Satie – *Les Musiciens et les Animaux* – è stato letto il 17 febbraio 1921, a una Soirée pour les Jeunes, organizzata dall'insegnante di pianoforte Jeanne Alvin, alla Salle de l'Étoile.

Le conferenze di Satie sono spesso presentate sotto forma di lettera agli uditori. La presentazione grafica è del tutto particolare. Come se si trattasse di uno spartito per quello strumento che è la voce umana, ogni lettera dell'alfabeto, a furia di uncini, riccioli e svolazzi, sembra cercare di assomigliare a una nota. Disseminati a manciate di lunghezza variabile, spesso su file doppie o triple, i puntini di sospensione non servono mai a sottolineare ironicamente una battuta né tantomeno a segnalare una vezzosa omissione: indicano invece, di volta in volta, con precisione, la durata della pausa che, in quel dato punto, è consigliata all'oratore.

Nel corso della sua vita, Satie ha dato molte lezioni private ad allievi di tutte le età, tra cui numerosi bambini, così come aveva visto fare in casa sua, durante la sua adolescenza, dal padre e dalla matrigna, ogni sera. È improbabile che da quest'attività, per quanto assidua, egli abbia tratto grandi risorse. Basta vedere come coglie perfino l'occasione di questa conferenza – organizzata, si noti, da un'insegnante di musica – per raccomandare a tutti gli allievi potenziali di concedere solo modici compensi ai loro maestri.

Satie ha avuto direttamente a che fare con bambini, soprattutto nei suoi anni di ritiro ad Arcueil (p. 252). In qualità di dirigente del Patronato laico di Arcueil-Cachan, dà lezioni gratuite di solfeggio la domenica mattina, accompagna al pianoforte festicciole infantili nella Salle des Fêtes del Municipio e, il giovedì pomeriggio, porta a spasso intere scolaresche. L'unico gruppo a cui abbia mai consentito di portare il suo nome è composto esclusivamente di bambini, da lui scelti uno per uno. Questo « Gruppo Satie » – come si legge nell'« Avenir d'Arcueil-Cachan » – si propone di compiere tutte le estati una gita fuori porta, finanziata da certe dame patronesse, amiche del compositore. Nessuno degli ex bambini di Arcueil che ci è stato dato di incontrare, ha dimenticato quell'anziano signore (tale appariva Satie, a quanto dicono, dai quarant'anni in su), che, incontrandoli per strada, non mancava mai di frugarsi le tasche alla ricerca di qualche spicciolo per le caramelle. (Ma si era gravemente indignato, scoprendo un giorno che uno dei piccoli beneficati metteva i suoi spiccioli in un salvadanaio). Satie trattava tutti i bambini con grande rispetto, dando del voi anche ai più piccoli: in questo campo, non voleva probabilmente essere da meno di suo padre, Alfred Satie, che perfino nella partecipazione di nascita aveva fatto precedere il suo nome di neonato da un ossequioso « Monsieur ».

È stato spesso notato che Satie aveva saputo conservare, fino all'ultimo, qualcosa del bambino. « Più si studia questo compositore, » ha scritto Roger Shattuck, 1955 « e più si è portati a spiegare i suoi molteplici cambi di rotta con una precisa volontà di non perdere di vista la propria infanzia ».

Satie ha composto alcuni pezzi facili per piccoli pianisti.

CONFERENZA SUI « SEI »

(p. 110)

[Erik Satie, *Conférence sur les « Six »*, ms. aut., 1921, coll. WB-H]. Questo testo, datato Bruxelles, 11 aprile 1921, è stato redatto in breve tempo da Satie per presentare un

concerto del Gruppo dei Sei, organizzato dalla società belga « Pro Arte ». Questo compito sarebbe spettato a Cocteau che, però, all'ultimo momento, vi si era sottratto.

In un'intervista concessa a W. Mayr per « Le Journal littéraire », nell'ottobre 1924, Satie racconta così la storia dei Sei: « In un primo momento i Sei furono i Cinque. Questo gruppo fu fondato durante la guerra. Comprendeva Auric, Durey, Honegger, Germaine Tailleferre e Erik Satie. Aveva un merito e un solo principio: "essere brevi". Dopo l'arrivo di Cocteau, io mi ritirai ed è così che si formò il Gruppo dei Sei, grazie all'arrivo di due nuove reclute, Milhaud e Poulenc ».

Questa versione dei fatti è piuttosto tendenziosa. All'epoca di quest'intervista, Satie ha ormai rotto per sempre con Cocteau, Poulenc e Auric (p. 270), e tiene dunque a minimizzare il più possibile i suoi legami con loro.

La verità è che Cocteau ha assunto il ruolo di portavoce non solo dei Sei, ma anche dei Cinque, ancora prima che ognuno di questi due gruppi si costituisse. (Il programma del primissimo *concerto-omaggio* a Satie, che Auric, Durey e Honegger organizzano alla Salle Huyghens nemmeno venti giorni dopo la prima di *Parade*, è illustrato non con un ritratto del compositore, come sarebbe logico aspettarsi in una simile circostanza, ma con quello del poeta). D'altra parte, alcune opere di Poulenc e di Milhaud erano state già incluse nei concerti dei Nouveaux Jeunes fin dal 1918.

Satie non è il solo però a deformare nel ricordo la storia del Gruppo dei Sei, nella quale testimoni e protagonisti fanno a gara – si direbbe proprio – per confondere le carte. Eppure i vantaggi derivati da quest'associazione sono stati così reali che diversi altri musicisti si sono poi riuniti sul suo modello (Groupe des Trois, École d'Arcueil) per tentare di assicurarsi un'altrettanto fortunata carriera.

Benché l'etichetta Nouveaux Jeunes, il libro-manifesto *Le Coq et l'Arlequin*, i concerti al teatro del Vieux Colombier e le tavolate del sabato sera (p. 268) abbiano cementato anno dopo anno il loro sodalizio, ciascuno dei Sei ha tenuto – qualche decennio dopo – a precisare che non si sarebbe mai considerato come membro di un gruppo se il critico Henri Collet non ve lo avesse implicita-

mente costretto. Secondo questa versione, nel suo articolo *Un livre de Rimsky et un livre de Cocteau: les Cinq Russes, les Six Français et Erik Satie* (« Comoedia », 16 gennaio 1920), Collet avrebbe associato per motivi del tutto fortuiti i nomi di Auric, Durey, Honegger, Milhaud, Poulenc e Tailleferre. « Con analoga logica, » osserverà retrospettivamente Honegger « ci avrebbe potuto riunire a Jacques Ibert, Roland Manuel, Claude Delvincourt, o Jean Wiéner ». Per Darius Milhaud sarebbe stato più giusto annettere Charles Koechlin e Henri Cliquet-Pleyel. Secondo il critico René Dumesnil, « i Sei avrebbero potuto essere otto o nove », mentre, per Henri Davenson, « i Sei in realtà erano cinque, o piuttosto quattro, se non due ».

Quanto a Satie, riconosciuto da Collet come il simbolo dell'estetica del gruppo, egli ha sempre sostenuto di non considerare musicalmente affine nessun altro all'infuori di Auric, Milhaud e Poulenc, ragione per cui solo questi tre figurano nella celebre caricatura di Jean Oberlé, *Cocteau présente les Six à Erik Satie.*

Forse per prendersi una piccola vendetta su Cocteau che, con la sua defezione, lo ha costretto a improvvisare sui due piedi questa conferenza, Satie allude qui con insistenza alle teorie di Apollinaire. Prima ancora della scomparsa di quest'ultimo, infatti, Cocteau ha instancabilmente cercato di sostituirlo nel ruolo di portavoce, se non di caposcuola, dell'avanguardia parigina.

I passi di Apollinaire qui citati da Satie, sono estratti da una conferenza letta da Pierre Bertin al Vieux Colombier il 26 novembre 1917, mentre l'autore, preso da un accesso di timidezza, si nascondeva tra le quinte.

Apollinaire, che aveva una straordinaria facoltà di inventare espressioni di successo (p. 258), ha parlato di « esprit nouveau », per la prima volta, nella presentazione di *Parade*, definendo in quest'occasione Satie « un musicista innovatore ».

I rapporti tra Satie e Apollinaire, che non saranno mai molto intime, conoscono anche qualche difficoltà all'epoca dell'affare Poueigh (p. 263), quando Apollinaire, con le migliori intenzioni del mondo, raccomanda Satie all'avvocato José Théry, che lo ha valorosamente difeso, qualche anno prima, dall'accusa di avere rubato certe sta-

tuette al Louvre. Purtroppo, all'insaputa di Apollinaire, proprio l'avvocato Théry aveva assunto la difesa di Poueigh. Per un momento Satie si credette vittima di una beffa.

In una lettera del 31 luglio 1917, Apollinaire si lamenterà di non essere stato invitato da Satie a testimoniare in tribunale in suo favore: « Davanti a me, » scrive il poeta « Théry non avrebbe certo osato mostrarsi così duro come appare dai resoconti dei giornali. Ma le cose vanno come vogliono andare e senz'altro la figura di Satie uscirà ingigantita dalle ingiustizie subite, come è sempre accaduto a tutti i veri artisti di ogni epoca e di ogni paese ».

L'anno seguente, Apollinaire scrive a Cocteau che ha l'impressione che Satie non si fidi di lui, e questo a torto, giacché egli prova « una grande ammirazione e un sentimento di amicizia » nei suoi confronti.

Dopo avere assistito alle prove di *Parade*, nella primavera del 1916, Apollinaire aveva letto a Satie *Les Mamelles de Tirésias*, invitandolo a scrivergli una musica di scena, ma Satie si era talmente annoiato a quella lettura da trovare a malapena la forza di declinare l'invito. La musica di scena fu allora composta da Germaine Birot, moglie di Pierre-Albert Birot, in attesa che Francis Poulenc trasformasse, nel 1944, questa commedia in un'opera buffa. Apollinaire aveva anche consigliato alla scrittrice Louise Faure-Favier di dedicare un suo racconto a Satie perché ne facesse un balletto. Il nostro compositore, però, non scrisse mai la musica per questo racconto, il cui soggetto era molto simile a quello di *L'Enfant et les Sortilèges* di Colette e Ravel, allora non ancora concepito.

LO SPIRITO MUSICALE

(p. 115)

[Erik Satie, *L'Esprit musical*, ms. aut., 1924, coll. DU]. Testo letto da Satie, il 15 marzo 1924, alla Lanterne Sourde di Bruxelles, e, il 27 marzo successivo, al Cercle artistique et littéraire français d'Anversa.

Privato delle prime tre righe e dei puntini di sospen-

sione, è stato pubblicato dalla rivista « Sélection » di Anversa (III annata, n. 6, aprile 1924), accanto a una riproduzione in facsimile della partitura autografa di *Spleen* (dai *Ludions*).

Della redazione di « Sélection » fa parte il giovanissimo compositore E.L.T. Mesens, che ha conquistato Satie presentandoglisi, inconsapevolmente, con un vestito di velluto pressoché identico a quello da lui portato in gioventù a Montmartre. Satie presenta Mesens e un amico di questi, René Magritte, a Picabia, che pubblicherà qualche loro aforisma in « 391 », n. 14. Poco dopo, Mesens abbandonerà la composizione musicale per la pittura. Uno dei suoi collage si intitola *Hommage à Erik Satie.*

Satie ha annotato in un quaderno di scuola (coll. PT) le note preparatorie di questa conferenza, che è praticamente il suo ultimo testo importante e si può considerare come una sorta di testamento spirituale. In mezzo a questi appunti si trovano annotate alcune riflessioni estemporanee, particolarmente indicative dello stato d'animo di Satie alla fine della sua vita, come, per esempio, questa: « I vecchi generali, i meno vecchi, nonché i giovanissimi, sono del seguente parere: non capitoliamo. Tuttavia ci sono capitolazioni che non sono tali, o che lo sono, perlomeno, molto poco: semplici bassezze, nient'altro ».

USPUD

(*p. 120*)

[Contamine de Latour e Erik Satie, *Uspud*, ms. aut., 17 novembre 1892, coll. JL]. Narra Contamine de Latour, 1925: « Avevamo scritto in collaborazione un balletto in tre atti, intitolato *Uspud*... Per questo libretto, Satie aveva composto una mezza dozzina di frasi musicali, che chiamava pomposamente "partitura"... ». Benché il libretto di questo balletto sia firmato solo da Contamine de Latour, si tratta di un'opera comune ai due amici. I due manoscritti che sono stati ritrovati, sono ambedue di mano di Satie, salvo alcune dediche e lettere, interpolate al te-

sto e indirizzate allo stesso Satie e « ai Suoi Nemici Ripugnanti e Gozzuti », da Contamine de Latour. Riproduciamo il primo dei due, raggruppando arbitrariamente, all'inizio e alla fine, per ragioni di chiarezza, le appendici al testo che gli autori avevano inframmezzato all'originale.

La firma di Latour è sempre seguita da una croce, simbolo questo che contrassegna parimenti una setta esoterica, *Les Chevaliers de la Pieuse Union*+, che troviamo menzionata nelle carte di Satie; alla propria firma, invece, quest'ultimo pospone due croci successive, di identica lunghezza. Da solo tre mesi separato dai Rosa + Croce (p. 243), non ha ancora trovato quello che sarà poi il simbolo della sua nuova chiesa: due croci successive, riunite l'una all'altra, nell'asse orizzontale; la seconda più lunga della prima (p. 153).

Secondo gli autori, questa prima versione di *Uspud* è stata ultimata « il 17 novembre del '92, al termine del settantaduesimo esercizio di consolazione ermetica ». Una seconda versione, più controllata, sarà messa insieme in tutta fretta nella notte dal 16 al 17 dicembre successivi, per la necessità di presentare un manoscritto « d'aspetto umano » al direttore dell'Opéra de Paris, che ha accettato di esaminarlo sotto la pressione di un'incredibile serie di lettere minatorie, inviategli dall'allora pressoché sconosciuto Satie. L'udienza si risolverà con il prevedibile rifiuto dell'opera proposta, espresso tuttavia nelle debite forme, come desiderato dagli autori, che tenevano più che altro ad essere trattati con considerazione e rispetto. Satie esprimerà la sua soddisfazione, pubblicando poco dopo il libretto con la menzione « presentato al Théâtre National de l'Opéra »: la differenza tra « presentato » e « rappresentato » è così lieve da trarre in inganno, ancor oggi, molti commentatori.

Le spese di pubblicazione sono pagate grazie ad una sottoscrizione promossa da Satie tra gli amici di Montmartre. Il compositore Reynaldo Hahn, che si è rifiutato di far campagna in suo favore, riceve tempestivamente dal nostro un biglietto con le parole *Siate maledetto,* scritte con un inchiostro color del sangue, in un intrico di inquietanti segni cabalistici.

Quest'edizione, illustrata da estratti della partitura in facsimile, ha la particolarità tipografica, molto singolare per l'epoca, di non comportare alcuna lettera maiuscola.

Essa si vale inoltre, per la copertina, di un disegno di Suzanne Valadon: un medaglione circolare contenente i profili, in parte sovrapposti, dei due autori.

Due anni dopo, Satie pubblicherà, sempre con il titolo di *Uspud*, un'altra *plaquette*, che contiene solo i quattro estratti della partitura che illustravano la precedente, oltre a una lettera di diffida, piuttosto oscura, al redattore capo della « Revue Blanche ». Riproporrà lo stesso medaglione sulla nuova copertina, non senza averlo privato, però, della firma della Valadon, dalla quale nel frattempo si è separato.

Quella con Suzanne Valadon è la sola relazione sentimentale di Satie che abbia avuto testimoni. I due si sono probabilmente incontrati all'inizio del 1893, grazie al loro comune amico Miguel Utrillo, catalano come Latour (p. 207). Costui ha dato, poco tempo prima, il suo cognome al piccolo Maurice, figlio, secondo Suzanne, di lei stessa e di Puvis de Chavannes, di cui è stata a lungo la modella, prestando le sue sembianze a figure non solo di fanciulle, ma anche di giovani efebi. Satie, per il quale la « pittura decorativa » di Puvis de Chavannes rappresenta il massimo ideale estetico, avrebbe proposto di sposare immediatamente Suzanne, la sera stessa del loro primo incontro. Questo progetto non poté divenire realtà giacché il municipio non era aperto a quell'ora. Il musicista e la pittrice continuarono però a vedersi per qualche mese con grande intensità. (In uno di quei suoi bigliettini calligrafati che non ha mai mostrato a nessuno, p. 301, Satie precisa che Suzanne Valadon è entrata per la prima volta nella sua stanza di Montmartre il 16 gennaio 1893 e, per l'ultima volta, il 17 giugno dello stesso anno). In quel periodo la coppia viene spesso sorpresa, durante il pomeriggio, nei giardini del Lussemburgo, intenta a far navigare delle barchette di carta nel lago; la notte, come unico letto, dispone di una vecchia coperta. Per esprimere i propri sentimenti nei confronti di Suzanne, che è venuta ad abitare in uno studio del suo stesso edificio, Satie invia dei mazzolini di fiori al suo bambino Maurice; quando non approva il comportamento molto libero della sua amica, affigge dei cartelli alla propria finestra per farlo sapere ai passanti. In uno dei momenti più tempestosi della loro relazione, compone *Danses gothiques, pour le*

plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme. Un bel giorno, per mettere fine a questo rapporto senza dubbio troppo impegnativo per i suoi gusti, va al commissariato di polizia, chiedendo la protezione degli agenti contro « quella signora molesta ». Fonderà poco dopo l'Église Métropolitaine d'Art (p. 245).

Suzanne Valadon ha fatto un ritratto di Satie (oggi al Musée National d'Art Moderne), che è anche una delle sue prime pitture ad olio. Satie l'ha ritratta in due brevi schizzi, e le ha dedicato una minuscola partitura, *Bonjour Biqui,* come regalo di Pasqua.

Si può vedere in *Uspud* sia una parodia dei drammi di Peladan (che costituiscono a loro volta un'imitazione di quelli di Wagner), sia un omaggio al Flaubert delle *Tentations de Saint-Antoine,* libro da Satie prediletto tra tutti – almeno nei suoi giovani anni – e pretesto, inoltre, di un suggestivo spettacolo di ombre cinesi, da lui ammirato allo Chat Noir. Da notare, nel meccanismo della tentazione esposto da Satie e Latour, l'assenza di elementi a carattere erotico, eccezionale in un simile contesto.

Da notare ancora come il partito preso caricaturale, caratteristico del testo di *Uspud,* non trovi alcun riscontro nella partitura corrispondente, che si distingue casomai per una certa ieratica rigidità.

Non conosciamo il metodo adottato dagli autori di *Uspud* per determinare i nomi dei loro personaggi. È certo, in ogni caso, che gli *Ytunuc,* i *Krenù* e i *Gulbegiare* di Satie e Latour non sfigurano di fronte ai nomi utilizzati da Wagner (*Kundry, Amfortas, Klingsor...*), da Peladan (*Oelohil, Unken, Sexthental...*), da Flaubert (*Yachdgôb, Jaareb, Iabadoh...*) e nemmeno di fronte a quelli escogitati, pressappoco alla stessa epoca, dal giovane Alfred Jarry (*Bougrelas, Haldern, Ablou...*).

L'INSIDIA DI MEDUSA

(*p. 130*)

[*Le Piège de Méduse, comédie lyrique en un acte de M. Erik Satie avec musique de danse du même Monsieur,* ms.

aut., s.d. (1913-1921), coll. LL e coll. BN-Mus]. Non sappiamo se questo manoscritto, che comprende venticinque pagine di un quadernetto di scuola, sia l'originale, redatto nel febbraio 1913, oppure se si tratti di una copia – magari con varianti – del precedente, calligrafata da Satie sette anni più tardi per Daniel-Henri Kahnweiler, il suo primo editore (p. 225). Il testo di accompagnamento delle « sette piccolissime danze », che non figura nel quadernetto in questione (coll. LL), è ripreso dal ms. aut. della partitura per pianoforte, composta nel 1913 (coll. BN-Mus).

SOCRATE

(*p. 144*)

[Erik Satie, *Socrate*, La Sirène, Paris, 1919]. Per questo libretto, Satie diceva di avere trovato « il collaboratore ideale... molto dolce, mai importuno... un sogno, via!.. Navigo nella felicità. Finalmente! Sono libero, libero come l'aria, libero come la pecora selvatica. Viva Platone! Viva Victor Cousin! » (lettere a Valentine Gross del 10 e 18 gennaio 1917). Per capire l'entusiasmo di Satie, bisogna ricordare che era appena uscito dalla logorante collaborazione con Cocteau per *Parade* (p. 272). Il collaboratore « ideale » era per l'appunto Platone, dal quale effettivamente non c'era da temere, nel caso specifico, nessuna eccessiva invadenza. Come traduttore del testo greco, Satie aveva scelto l'Accademico di Francia del Primo Impero Victor Cousin, di cui apprezzava la scrittura « particolarmente piatta ».

Con il suo montaggio di una serie di estratti dei Dialoghi platonici, Satie inventa forse il primo esempio di creazione letteraria ottenuta mediante un collage di testi altrui. Dal *Convito*, il *Fedro* e il *Fedone*, *stralcia* una ventina di passi, per un centinaio di parole in tutto. Sceglie, in particolare, tra i trentanove capitoli del *Convito*, quattro passi del cap. 32, uno del cap. 33 e uno del cap. 38; tra i sessantaquattro capitoli del *Fedro*, due passi del cap. 4 e uno del cap. 5; tra i sessantasette capitoli del *Fedone*, quattro passi del cap. 3, uno del cap. 33, due del cap. 35, tre del cap. 38, due del cap. 65 e uno del cap. 67.

Con questo materiale, disposto nello stesso ordine di successione dell'originale, compone un'opera tripartita nello spirito dei trittici della pittura primitiva: nel primo pannello è dipinto il ritratto del protagonista, nel secondo la sua maniera di vivere, simboleggiata dall'immagine idillica di una passeggiata lungo le rive di un corso d'acqua, in compagnia di un discepolo; mentre, nel terzo pannello, è illustrata la sua maniera di morire.

A ERIK SATIE

(p. 153)

[✝ , lettera e busta indirizzate a *Messire Erik Satie*, ms. aut., 24 luglio 1896, timbro postale del 25 luglio 1896, coll. OV]. Il testo è accuratamente calligrafato, con inchiostri rossi e seppia, su un foglio di carta 32 × 24 cm. che porta in basso, a destra, l'emblema rosso sangue dell'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur (p. 245). Ricevendo questa lettera che si era inviato lui stesso, Satie ha normalmente aperto la busta, si presuppone per controllarne il contenuto. Non sembra che si comportasse sempre così nei confronti della corrispondenza pervenutagli. Secondo Cocteau, 1959, nella sua stanza di Arcueil, sotto montagne di polvere, furono trovate alla sua morte, ancora sigillate nelle loro buste, gran parte delle lettere che gli amici gli avevano scritto negli ultimi anni della sua vita, e alle quali, del resto, aveva sempre regolarmente risposto.

La predilezione di Satie per la forma epistolare (adottata perfino per le conferenze, pp. 104-110, e per le sue prime manifestazioni sui giornali, p. 44) è già una prova, di per sé, della sua predisposizione particolare per le relazioni a senso unico.

(*p. 154*)

[S.f., diversi s.t., mss. aut., s.d. (1890-1924), coll. BN-Mus e WB-H. Selezione]. Riflessioni, appunti, aforismi annotati da Satie, al caffè o per la strada, in margine ai suoi quadernetti di musica, insieme a brutte copie di lettere, note della spesa e altri promemoria, man mano che gli passavano per la mente. Come ha raccontato Apollinaire, lo si vedeva spesso, nel cuor della notte, sulla strada del ritorno ad Arcueil (p. 255), fermarsi sotto un lampione, carta e matita alla mano. In alcuni quaderni, il modo ossessivo con cui un certo numero di idee fisse si alterna alla composizione musicale, sembra attestare una ruminazione mentale quasi permanente.

L'uso della maiuscola per il pronome personale di prima persona consente di datare una parte di queste note agli inizi degli anni Novanta, all'epoca cioè in cui Satie, un po' per scherzo, un po' sul serio, amava presentare in forma solenne se stesso.

Per identificare questo capitoletto, abbiamo preso a prestito, con *Les Raisonnements d'un têtu*, uno dei titoli che Satie aveva annotato nei suoi quadernetti, senza poi preoccuparsi, però, di trovarne la destinazione.

Nella prima frase della nostra scelta, il verbo *rêver* (« sognare ») è stato forse usato da Satie per la prima e unica volta. La parola *rêverie*, sempre nel senso di fantasticheria diurna, figura inoltre in un paio di suoi titoli (pp. 202 e 321). Malgrado questi scarsi riferimenti all'onirismo, malgrado la programmatica stringatezza dei suoi scritti (« Il migliore stile letterario » diceva Satie « è lo stile commerciale, dove non si dice una parola di più di quel che si ha da dire »), malgrado tutto ciò, dunque, qualunque sua opera – per le sconcertanti combinazioni di idee, di parole e di note musicali che contiene – sembra espressa nel linguaggio dei sogni. Per Barbara F. Hill, 1966, quello di Satie è il tipico linguaggio dell'*Es*, il che, secondo lei, spiegherebbe anche la sua facilità di penetrazione a livello subliminale.

Curiosamente « *E* » e « *S* » sono anche le iniziali del nome di Erik Satie, che molto spesso usava firmare in questa forma abbreviata.

CONFRATERNITE
ANNUNCI ECONOMICI

(*pp. 162-170*)

[S.f., diversi s.t., mss. aut., s.d. (1895-1920), coll. BN-Mus, WB-H e private. Selezione]. Quando gli amici di Satie forzarono, alla sua morte, la porta della stanza di Arcueil, dove, in trent'anni, nessuno di loro era mai stato ammesso, ebbero l'impressione di visitare « il luogo del delitto ». « Non era neppure il caso di parlare di disordine e di polvere, » dice Jean Wiéner « tutto l'insieme dava l'impressione di un'immensa ragnatela ».

Da un'agglomerazione indistinta di oggetti eterocliti, reliquati di epoche scomparse, emergono però, accuratamente riposti in scatole da sigari, quattromila bigliettini nitidamente calligrafati con descrizioni di paesaggi immaginari, insegne di diaboliche botteghe, nomenclature riferite a ordini religiosi inesistenti, pubblicità di strumenti ultrasonici, e disegni filiformi di castelli, « tutti di ghisa », che paiono voler illustrare un suggestivo verso di Rimbaud: « *...des châteaux bâtis en os, sort la musique inconnue...* ». Come la sua musica, come ogni operazione magica anche le visioni di Satie sembrano potersi sprigionare solo a partire da una determinata disposizione di segni.

Graficamente composti come arabeschi – a mezza strada, dirà Cocteau, dalla calligrafia cinese – queste iscrizioni invitano più alla contemplazione che alla lettura. Indissociabili, pensieri e grafismi si direbbero usciti simultaneamente dalla penna del loro autore, riflesso esatto, di volta in volta, della forma assunta dalla sua mente.

Accostandoli l'uno all'altro come tessere di un mosaico, o piuttosto come i vetrini di un'immagine caleidoscopica, variabile all'infinito, essi compongono la mappa di un universo dall'altra parte dello specchio, nel quale – come nella sua stanza di Arcueil – Satie non ha mai introdotto nessuno.

Dei quattromila bigliettini inizialmente ritrovati, sono rimasti oggi, dispersi ai quattro venti, poco più di un centinaio. Traducendo qui alcuni dei più caratteristici, abbiamo dovuto rinunciare alla presentazione grafica ori-

ginale, che, per alcuni, si potrà tuttavia riscontrare nella tavola fuori testo, dove sono riprodotti in facsimile.

UN ATTO

(p. 171)

[S.f., *Un Acte*, ms. aut., s.d. (1914), coll. BN-Mus]. Schema per uno spettacolo che sembra voler alternare il mimo alla danza.

CINQUE SMORFIE

(p. 172)

[S.f., s.t., ms. aut., s.d. (1915), coll. WB-H]. Benché nel manoscritto nulla lo indichi in modo specifico, si deve vedere in questo abbozzo una prima versione di *Cinq Grimaces*, commento musicale a un'azione scenica clownesca, messa in scena per la prima volta nel maggio 1979 (Opéra de Paris, coreografo Moses Pendleton), ma concepita però durante la prima guerra mondiale.

Esaurita la sua collaborazione con Max Reinhardt, autore di una celebre regia del *Sogno di una notte di mezza estate*, Edgar Varèse ritorna a Parigi nel 1914 con l'intenzione di realizzare, insieme agli amici di Montparnasse, una nuova versione di quest'opera di Shakespeare. Jean Cocteau – che, da poco, si è legato d'amicizia con il pittore cubista Albert Gleizes, incaricato da Varèse di ideare le scene e i costumi – coglie al volo l'occasione di proporsi come traduttore del testo (una versione letterale, « con molti tagli »). L'autore del *Prince Frivole* ha finora scrupolosamente seguito tutti i dettami della Riva Destra: ha imitato, con molta grazia, i versi di Anna de Noailles, ha scritto il libretto per un balletto del compositore accademico Reynaldo Hahn, si è fatto fare il ritratto dal pittore mondano Jacques-Émile Blanche. Adesso si rende conto, tuttavia, che non potrà mai conquistare veramente Parigi, se non si afferma anche sulla Riva Sinistra.

Annunciando anonimamente lo spettacolo nel giornale « Le Mot », diretto da lui stesso, Cocteau avrà cura di presentarlo come « una bella opera, a profitto dei feriti di guerra », ma anche « dei validi », ed inoltre come una giusta ritorsione, da parte di un gruppo di artisti francesi, contro « le balordaggini » di Monaco, perpetrate da Max Reinhardt. Sul tono dello scherzo (ma fino a un certo punto), sottolinea poi, nello stesso articolo, il fatto che Shakespeare, dopotutto, è un « alleato » (sottinteso: « non è un crucco »), precisazione, questa, certo non inutile in tempo di guerra, in un'epoca, cioè, in cui tutto quel che è destinato a divertire è mal visto a priori ed è bene quindi cercare di farselo perdonare.

L'impresario Gabriel Astruc, a cui si deve l'importazione dei Ballets Russes a Parigi, e l'attore Firmin Gémier, primo interprete di *Ubu Roi*, si incaricano della realizzazione pratica dell'impresa. Scelgono come teatro la pista del Circo Médrano, e, per le parti di Bottom, Flute e Starveling, i tre clown Fratellini. Nasce probabilmente in questa circostanza l'entusiasmo di Cocteau per il circo, che diventerà poi uno dei punti di riferimento dell'estetica dei Sei. Nel 1920 farà interpretare proprio ai Fratellini la sua pantomima *Le Boeuf sur le toit*, sull'aria di una samba brasiliana, rielaborata da Milhaud.

La musica di scena dello spettacolo del 1915 è stata prevista da Cocteau come « un pot-pourri di musiche francesi », sotto la direzione di Varèse. Alle *Cinq Grimaces* di Satie, il poeta avrebbe desiderato aggiungere infatti le creazioni di quattro altri musicisti, Florent Schmitt, Maurice Ravel, Igor Stravinsky e Edgar Varèse. Dovrà però aspettare ancora qualche anno per realizzare l'aspirazione di trovarsi al centro di una rosa di musicisti (p. 291), giacché il progetto di adottare Shakespeare per il Circo Médrano resterà effettivamente solo « un sogno di mezza estate » per l'improvvisa partenza per gli Stati Uniti di Gleizes e di Varèse. Unica traccia superstite, la partitura di Satie (inedita fino al 1929), alla quale Louise Varèse, 1973, sostiene che Varèse avrebbe collaborato per quel che riguarda la strumentazione.

Quando Varèse fonderà a New York la prima società americana di musica contemporanea – l'International Composer's Guild – Satie gli vieterà però espressamente

di fare eseguire quest'opera, con il pretesto che non è ancora « a punto » (ma non la ritoccherà mai). In compenso, Varèse farà conoscere allora in America le *Gymnopédies*, orchestrate da Debussy, nonché la versione per orchestra di *Sept toutes petites danses pour le Piège de Méduse*.

Diversi testimoni concordano nell'affermare che Varèse apprezzava molto Satie, e in particolare la sua *Messe des Pauvres*, « questa musica che gira su se stessa come una scultura... ». Satie, dal canto suo, avrebbe invece provato scarsa simpatia per Varèse. Benché ognuno dei due sia stato definito a un dato momento, e più o meno arbitrariamente, come « *il solo musicista dadà* », è comunque indiscutibile che, dal punto di vista musicale, essi non avevano nulla in comune.

Benché più giovane di Satie di diciassette anni, Varèse ha frequentato la Schola Cantorum nel suo stesso periodo, esercitando inoltre le funzioni di bibliotecario. E, tredici anni dopo Satie (p. 209), ha composto anche lui una musica di scena – oggi perduta – per il *Fils des Étoiles* di Peladan.

ARREDAMENTO PER « SOCRATE »

(*p. 173*)

[S.f., s.t., s.d. (1917?), PDT]. V. p. 232. Abbiamo eccezionalmente tradotto qui l'espressione « Musique d'Ameublement », con « musica d'arredamento » per evitare confusioni col prodotto omonimo, non ancora inventato alla data di questo progetto (pp. 236-238).

TITOLI DISPONIBILI

(*p. 173*)

[S.f., mss. aut. (estratti), s.d. (1890-1924), coll. BN-Mus e WB-H]. Abbiamo qui elencato, in ordine alfabetico, i titoli – rimasti inutilizzati – che Satie aveva annotato nei suoi quadernetti, in vista di eventuali opere future.

OPERE CITATE

AA.VV., 1892 — *Salon de la Rose+Croix, Règle et Monitoire*, E. Dentu, Paris.

L. Allatius, 1645 — *De Graecorum hodie quorundam opinationibus*, Bartholdo Nihusio edente, Coloniae Agrippinae, apud I. Calcovium et socios.

G. Apollinaire, 1917 — *Parade et l'Esprit Nouveau*, « L'Excelsior », 11 maggio.

G. Apollinaire, 1918 — *Le Flâneur des deux rives*, La Sirène, Paris.

L. Aragon, 1922 — *Projet d'histoire littéraire contemporaine*, « Littérature », nuova serie, n. 4, settembre.

G. Auric, 1917 — *Parade*, réduction pour piano à quatre mains, Rouart, Lerolle & Cie, Paris (introduzione).

G. Auric, 1919 — *Une oeuvre nouvelle*, « Littérature », n. 2, aprile.

G. Auric, 1979 — *Quand j'étais là*, Grasset, Paris.

G. Auriol, 1924 — *Erik Satie, the Velvet Gentleman*, « La Revue Musicale », n. 5, marzo.

J. Baltrušaitis, 1967 — *La Quête d'Isis, Introduction à l'Égyptomanie*, Olivier Perrin, Paris.

Dr. Bataille, 1894 — *Le Diable au XIXe siècle*, Delhomme et Briguet, Paris et Lyon.

J. Bois, 1894 (a) — *La Porte Héroïque du Ciel*, Librairie de l'Art Indépendant, Paris.

J. Bois, 1894 (b) — *Les petites Religions de Paris*, Léon Chailley, Paris.

P. Bourgeade, 1972 — *Bonsoir, Man Ray*, Pierre Belfond, Paris.

J. Cage, 1961 — *Silence*, Wesleyan University Press, Conn.

J. Cage, 1976 — *Pour les Oiseaux*, Pierre Belfond, Paris.

A. Casella, 1941 — *I Segreti della Giara*, Sansoni, Firenze.

B. Cendrars, 1952 — *Blaise Cendrars vous parle*, Denoël, Paris.

J.E. Cirlot, 1952 — *A Dictionary of Symbols*, Routledge and Kegan Paul, London.

R. Clair, 1951 — *Réflexion faite*, Gallimard, Paris.

J. Cocteau, 1918 — *Le Coq et l'Arlequin*, La Sirène, Paris.

J. Cocteau, 1920 — *Petite lettre à la dérive*, Almanach de Cocagne, La Sirène, Paris.

J. Cocteau, 1922 — *Le Secret professionnel*, Stock, Paris.

J. Cocteau, 1924 — *Fragments d'une conférence sur Erik Satie (1920)*, « La Revue Musicale », n. 5, marzo.

J. Cocteau, 1925 — *L'exemple d'Erik Satie*, « La Revue Musicale », n. 10, agosto.

J. Cocteau, 1959 — *Satie est mort, vive Satie*, in Rollo Myers, *Erik Satie*, Gallimard, Paris.

A. Coeuroy, 1920 — *L'Humour musical*, « L'Ère nouvelle », 5 maggio.

Colette, 1936 — *Mes apprentissages*, J. Ferenczi, Paris.

P. Collaer, 1955 — *La Musique moderne 1905-1955*, Elsevier, Paris-Bruxelles.

J.P. Contamine de Latour, 1925 — *Erik Satie intime. Souvenirs de jeunesse*, « Comoedia », 3, 6, 8 agosto.

A. Cortot, 1938 — *Le cas Erik Satie*, « La Revue Musicale », n. 183, aprile-maggio.

L.P. Fargue, 1947 — *Portraits de famille*, J.B. Janin, Paris.

Docteur Faustroll, 1899 — *Commentaire pour servir à la construction pratique de la machine à explorer le temps*, « Mercure de France », n. 110, febbraio.

M.C. Fleuriel, 1978 — *L'oeuvre de piano d'Erik Satie*, dissertazione inedita, Sorbonne, Paris.

A. George, 1923 — *Erik Satie*, « Nouvelles littéraires », 29 dicembre.

Y. Gérard, 1958 — *Introduction à l'oeuvre d'Erik Satie*, dissertazione inedita, Conservatoire National de Musique, Paris.

A. Gide, 1948 — *Journal 1889-1939*, Gallimard, Pléiade, Paris.

A.M. Gillmor, 1972 — *Erik Satie and the concept of the avantgarde*, tesi di laurea inedita, University of Toronto, Ontario.

L. Guichard, 1936 — *Erik Satie et la musique grégorienne*, « La Revue Musicale », n. 169, 15 novembre.

L. Guichard, 1973 — *À propos d'Erik Satie, Notules incohérentes*, Recherches et Travaux, Bulletin n. 7, Université de Grenoble, marzo.

B.F. Hill, 1966 — *Characteristics of the Music of Erik Satie that suggest the « id »*, dissertazione inedita, University of Colorado.

V. Hugo, 1952 — *Le Socrate que j'ai connu*, « La Revue Musicale », n. 214, giugno.

Dom Cl. Jacob, 1952 — *Erik Satie et le chant grégorien*, ibidem.

M. Jacob, 1953 — *Correspondance 1876-1921*, par François Garnier, Éditions de Paris, Paris.

A. Jarry, 1911 — *Gestes et Opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Fasquelle, Paris.

G. Jean-Aubry, 1916 — *La Musique française d'Aujourd'hui*, Perrin et Cie, Paris.

F. Jourdain, 1951 — *Né en 76*, Éditions du Pavillon, Paris.

H. Jourdan-Morhange, 1955 — *Mes Amis musiciens*, Éditeurs Français Réunis, Paris.

L. Laloy, 1928 — *La Musique retrouvée (1903-1927)*, Librairie Plon, Paris.

G. Lanza Tomasi, 1977 — *Erik Satie e la musica del surrealismo*, in AA.VV., *Studi sul surrealismo*, Officina Edizioni, Roma.

F. Léger, 1952 — *Satie inconnu*, « La Revue Musicale », n. 214, giugno.

A. Loos, 1900 — *Von einem armen reichen Manne*, « Neues Wiener Tagblatt », 26 aprile (trad. it. in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, pp. 149-155).

Man Ray, 1959 — *What I am*, in « An Exhibition Retrospective and Prospective of the Works of Man Ray », International Contemporary Arts, London (catalogo).

Man Ray, 1963 — *Portraits*, Prisma, Paris.

P. de Massot, 1952 — *Quelques propos et souvenirs sur Erik Satie*, « La Revue Musicale », n. 214, giugno.

M. Mila, 1944 — *Cent'anni di musica moderna*, Rosa e Ballo, Milano.

D. Milhaud, 1949 — *Notes sans musique*, René Julliard, Paris.

P. Morand, 1963 — *Journal d'un attaché d'ambassade 1916-1917*, Gallimard, Paris.

R. Myers, 1948 — *Erik Satie*, Dennis Dobson, London.

F. Olivier, 1933 — *Picasso et ses amis*, Stock, Paris.

E. d'Ors, 1922 — *El Nuevo Glosario*, Caro Raggio, Madrid.

J. Peladan, 1892 — *Le Panthée*, E. Dentu, Paris.

J. Peladan, 1916 — *La Guerre des Idées*, Flammarion, Paris.

F. Picabia, 1920 (a) — « Dadaphone », n. 7, marzo (aforisma s.t.).

F. Picabia, 1920 (b) — « 391 », n. 14, novembre (aforisma s.t.).

F. Poulenc, 1963 — *Moi et mes amis, confidences recueillies par Stéphane Audel*, La Palatine, Paris.

A. Rey, 1974 — *Erik Satie*, Éditions du Seuil, Paris.

L. Rognoni, 1968 — *Gioacchino Rossini*, ERI, Torino.

A. Salmon, 1955 — *Souvenirs sans fin*, Denoël, Paris.

E. Satie, 1977 — *Écrits*, a cura di Ornella Volta, Champ libre, Paris.

A. Savinio, 1947 — *Erik Satie*, « La Fiera letteraria », n. 9, 27 febbraio.

O. Séré, 1911 — *Musiciens français d'Aujourd'hui*, Mercure de France, Paris.

R. Shattuck, 1955 — *The Banquet Years*, Alfred A. Knopf & Random House, New York.

G. Stein, 1933 — *The Autobiography of Alice B. Toklas*, Harcourt, Brace & Co., New York.

I. Stravinksy, 1935 — *Chroniques de ma vie*, Denoël, Paris.

I. Stravinsky, 1945 — *Poétique musicale*, J.B. Janin, Paris.

D. Sutherland, 1951 — *Gertrude Stein: a Biography of her Work*, Yale University Press.

A.E. Taylor, 1953 — *Socrates, the Man and his Thought*, Doubleday & Co., New York.

V. Thomson, 1951 — *Music right and left*, Henry Holt and Co., New York.

T. Tzara, 1975 — *Poème bruitiste* (1916), in T. T., *Oeuvres complètes*, Flammarion, Paris.

C. Van Vechten, 1917 — *Interpreters and Interpretations*, Alfred A. Knopf, New York.

L. Varèse, 1973 — *Varèse, A Looking-Glass Diary*, Davis-Poynter Ltd, London.

R. Vlad, 1959 — *Modernità e tradizione nella musica contemporanea*, Einaudi, Torino.

E. Vuillermoz, 1949 — *Histoire de la musique*, F. Brontry, J. Fayard & Cie, Paris.

G. Wehmeyer, 1974 — *Erik Satie*, Gustav Bosse, Regensburg.

CRONOLOGIA

1866 Eric-Alfred-Leslie Satie nasce a Honfleur (Calvados) da padre normanno e madre scozzese, il 17 maggio, alle ore nove del mattino.
Battesimo protestante.

1872 Morte della madre.
Battesimo cattolico.

1874 Primi studi di musica con l'organista della chiesa Saint-Léonard di Honfleur, diplomato della scuola Niedermeyer, che si propone il ripristino del gregoriano.

1878 Si iscrive al Conservatoire National de Musique di Parigi (armonia e pianoforte), da cui si dimetterà otto anni dopo, senza aver ottenuto alcun risultato soddisfacente.

1884 Prima opera conosciuta, *Allegro*, per pianoforte, composta d'estate, durante le vacanze, a Honfleur.

1887 Prima opera pubblicata, *Valse-Ballet* (« La Musique des Familles »).
Inizia a frequentare il cabaret artistico-letterario le Chat Noir, presentandosi come *gymnopédiste*.

1888 Compone tre *Gymnopédies*.
Collabora anonimamente alla « Lanterne Japonaise », organo del cabaret le Divan Japonais.

1889 Ascolta musiche esotiche all'Esposizione Universale.
Compone una *Gnossienne*.

1891 Prima rappresentazione di *Lohengrin*, a Parigi.
Incontra Claude Debussy, che allontana dall'influenza di Wagner.

Incontra il Sar Joséphin Peladan, Gran Maestro Rosa + Croce, che lo nomina maestro di cappella dell'ordine e lo invita a comporre musiche per le sue cerimonie.

1892 Prima opera eseguita in pubblico, *Sonneries de la Rose + Croix*, nella chiesa di Saint-Germain l'Auxerrois.
Presenta la sua prima candidatura all'Académie des Beaux Arts.
Si separa da Peladan.
Compone *Uspud*, « ballet mystique mi-chrétien », con Contamine de Latour.

1893 Breve incontro con Suzanne Valadon.
Compone un preludio per *La Porte Héroïque du Ciel*, dramma esoterico di Jules Bois.
Fonda l'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, per la quale compone la *Messe des Pauvres*.

1895 Fonda, dirige e redige integralmente l'organo della sua chiesa, il « Cartulaire ».

1900 Per l'Esposizione Universale, compone un *Verset laïque et somptueux*.
Accompagna al pianoforte il chansonnier Vincent Hyspa nelle sue tournées dei cabarets di Montmartre.
Compone canzoni per la diva del music-hall Paulette Darty (*Je te veux, Tendrement, La Diva de l'Empire*).

1902 *Pelléas et Mélisande* di Debussy.

1903 Compone *Trois Morceaux en forme de Poire*.
Morte del padre.

1905 Si iscrive alla Schola Cantorum (contrappunto e orchestrazione). Otterrà così il suo primo diploma a quarantadue anni.

1908 Partecipa alla vita sociale del sobborgo di Arcueil-Cachan, dove si è trasferito da una decina d'anni.
Si iscrive al partito radicale.

1909 Collabora a « L'Avenir d'Arcueil-Cachan », redigendo singolari annunci pubblicitari.
Come membro del Patronato laico, cura gli svaghi dei bambini di Arcueil.
È insignito delle « palme accademiche » per meriti civici.

1910 È « scoperto » da Maurice Ravel e dai Jeunes Ravêlites.

1912 Collabora a « La Revue Musicale S.I.M. » con le *Memorie di un amnesiaco*. Pubblica da Rouart, Lerolle & Cie e da E. Demets.
Incontra il suo interprete ideale, il pianista Ricardo Viñes, e compone per lui una cinquantina di pezzi brevi.

1913 Scrive *Le Piège de Méduse, comédie lyrique*.
Luigi Russolo pubblica *L'Arte dei Rumori*.
I Ballets Russes presentano *Le Sacre du Printemps* di Stravinsky.

1914 Compone *Sports & Divertissements*, a partire da una serie di acquerelli di Charles Martin.
All'indomani dell'assassinio di Jean Jaurès, si iscrive al partito socialista.
Scoppio della Grande Guerra.

1915 Compone *Cinq Grimaces* per una versione del *Sogno di una notte di mezza estate*, destinata al Circo Médrano da Cocteau e Varèse.

1916 Arrivano i primi dischi di jazz a Parigi.
A Montparnasse, la sua musica accompagna la prima esposizione di arte negra alla Salle Huyghens.
Collabora con Cocteau, Picasso e Diaghilev.

1917 I Ballets Russes presentano *Parade* al teatro Châtelet.
Il critico Jean Poueigh lo cita in giudizio, accusandolo di diffamazione.
Si separa da Debussy.
Alcuni giovani musicisti si riuniscono intorno a lui, con il nome di Nouveaux Jeunes.

1918 Pronuncia la conferenza *Elogio dei Critici*.
Cocteau pubblica *Le Coq et l'Arlequin*, manifesto della nuova musica, ispirato alla sua estetica.

1919 Presenta *Socrate, drame symphonique* alla Maison des Amis des Livres d'Adrienne Monnier.
Suoi testi e musiche sono inseriti nel programma di una Dada Soirée, a Zurigo.

1920 Costituzione del Gruppo dei Sei, fondato sulla sua estetica.
Presenta la *Musique d'Ameublement*.

1921 Si iscrive al partito comunista.
Inizia la rubrica volante *Quaderni di un Mammifero*.
Incontra Braque, Brancusi, Derain, Duchamp, Mesens, Magritte, Man Ray.

1922 Nella disputa cosiddetta « del Congrès de Paris », che divide i dadaisti, prende le difese di Tzara contro Breton.

1923 Costituzione dell'École d'Arcueil, fondata sulla sua estetica.
Compone i *Ludions* su poesie di Léon-Paul Fargue.

1924 Si separa da Cocteau, Poulenc e Auric.
È attaccato dai surrealisti.
Compone *Mercure, poses plastiques* di Picasso e Massine, *Relâche, ballet instantanéiste*, su un tema e con scenografie di Picabia, e *Cinéma* per il film *Entr'acte* di René Clair.

1925 Muore all'ospedale Saint-Joseph di cirrosi epatica complicata da pleurite, il primo luglio, alle sette di sera.

OPERA MUSICALE
CATALOGO

data di compos.	titolo; luogo, data e titolo, se diverso dall'originale, della prima edizione	editore attuale

PIANOFORTE

Solo

1884	ALLEGRO.	Inedito
1884?	FÊTE DONNÉE PAR DES CHEVALIERS NORMANTS EN L'HONNEUR D'UNE JEUNE DEMOISELLE (XI° SIÈCLE). Rouart, Lerolle & Cie, 1949, *Quatre préludes posthumes, I.*	Salabert
1886?	OGIVES 1; 2; 3; 4. Imp. Dupré, 1889.	Chant du Monde
1887?	VALSE-BALLET, *op. 62.* « La Musique des Familles, 1887.	Salabert
1887?	FANTAISIE-VALSE. Ibidem.	Salabert
1888	GYMNOPÉDIE 1; 2; 3; Per le prime due, Imp. Dupré, 1895; per la terza, « La Musique des Familles », 1888.	Salabert
1889-1897	GNOSSIENNE 1; 2; 3; 4; 5; 6. Per la prima e la terza, « Le Figaro Musical », 1893, *1* e *2*; per la seconda, « Le Coeur », 1893, *6*; per le altre, Salabert 1968.	Salabert

1891	LEITMOTIF DU « PANTHÉE », *éthopée* del Sar Joséphin Peladan. E. Dentu, 1892.	Inedito
1892	SONNERIES DE LA ROSE + CROIX. 1. *Air du Grand Maître*; 2. *Air de l'Archonte* detta anche *Air du Grand Prieur*; 3. *Air de l'Ordre*. Ed. de la Rose +Croix, Imp. Dupré, 1892. Altra versione per arpe e trombe, oggi perduta.	Salabert
1893	DANSES GOTHIQUES, *Cultifiements et coadunations choristiques, neuvaine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme. 1. À l'occasion d'une grande peine; 2. Dans laquelle les Pères de la Très Véritable et Très Sainte Église sont invoqués; 3. En faveur d'un malheureux; 4. À propos de Saint Bernard et de Sainte Lucie; 5. Pour les pauvres trépassés; 6. Où il est question du pardon des injures reçues; 7. Par pitié pour les ivrognes honteux, débauchés, imparfaits, désagréables et faussaires en tout genre; 8. En le haut honneur du vénéré Saint Michel, le gracieux Archange; 9. Après avoir obtenu la remise de ses fautes.* Rouart, Lerolle & Cie, 1929.	Salabert
1893	BONJOUR BIQUI. (P.D. Templier, *Erik Satie*), Rieder, 1932.	Inedito
1893-1895?	VEXATIONS. Max Eschig, 1969, *Pages Mystiques, 2.*	Max Eschig
1897	AIRS À FAIRE FUIR 1; 2; 3. Rouart, Lerolle & Cie, 1912, *Pièces Froides, 1.*	Salabert
1897	DANSES DE TRAVERS 1; 2; 3. Ibidem, *2.*	Salabert
1900	VERSET LAÏQUE & SOMPTUEUX. Exposition Universelle, 1900, *Autographes de Musiciens Contemporains.*	Inedito
1900?	RAMBOUILLET. Salabert, 1978. *Trois Mélodies sans paroles, 1.*	Salabert
1900?	LES OISEAUX. Ibidem, *2.*	Salabert
1900?	MARIENBAD. Ibidem, *3.*	Salabert
1901	THE DREAMY FISH, *musique pour un conte de Lord Cheminot* (J.P. Contamine de Latour). Salabert, 1970, *Esquisse pour un poisson rêveur.*	Salabert
1906	PASSACAILLE. Rouart, Lerolle & Cie, 1929.	Salabert
1906	PRÉLUDE EN TAPISSERIE. Ibidem.	Salabert
1907	PIÈCES FROIDES, *suite pour un chien. 1. Sur un Mur; 2. Sur un Arbre; 3. Sur un*	

Pont. Salabert, 1968, *Nouvelles Pièces Froides.* Salabert

1912 PRÉLUDES FLASQUES POUR UN CHIEN. *1. Voix d'Intérieur; 2. Idylle Cynique; 3. Chanson canine; 4. Avec camaraderie.* Max Eschig, 1967. Max Eschig

1912 VÉRITABLES PRÉLUDES FLASQUES POUR UN CHIEN. *1. Sévère Réprimande; 2. Seul à la Maison; 3. On joue.* E. Demets, 1912. Max Eschig

1913 DESCRIPTIONS AUTOMATIQUES. *1. Sur un Vaisseau; 2. Sur une Lanterne; 3. Sur un Casque.* Ibidem, 1913. Max Eschig

1913 EMBRYONS DESSÉCHÉS. *1. d'Holothurie; 2. d'Édriophtalma; 3. de Podriophtalma.* Ibidem. Max Eschig

1913 CROQUIS & AGACERIES D'UN GROS BONHOMME EN BOIS. *1. Tyrolienne turque; 2. Danse maigre, à la manière de ces messieurs; 3. Españana.* Ibidem. Max Eschig

1913 VIEUX SEQUINS & VIEILLES CUIRASSES. *1. Le Marchand d'Or - Venise, XIIIe siècle; 2. Danse cuirassée - période grecque; 3. La Défaite des Cimbres - cauchemar.* Ibidem, 1914. Max Eschig

1913 CHAPITRES TOURNÉS EN TOUS SENS. *1. Celle qui parle trop; 2. Le Porteur de grosses pierres; 3. Regret des Enfermés.* Ibidem, 1916. Max Eschig

1913 MENUS PROPOS ENFANTINS. *1. Le Chant guerrier du Roi des Haricots; 2. Ce que dit la Princesse des Tulipes; 3. Valse du Chocolat aux Amandes.* Ibidem. Max Eschig

1913 ENFANTILLAGES PITTORESQUES. *1. Petit Prélude à la journée; 2. Berceuse; 3. Marche du grand Escalier.* Ibidem. Max Eschig

1913 PECCADILLES IMPORTUNES. *1. Être jaloux de son camarade qui a une grosse tête; 2. Lui manger sa tartine; 3. Profiter de ce qu'il a des cors aux pieds pour lui prendre son cerceau.* Ibidem. Max Eschig

1913 S.T. *1. Le vilain petit garçon; 2. Berceuse; 3. La gentille toute petite fille.* Max Eschig, 1972, *Trois Nouvelles Enfantines.* Max Eschig

1914 SPORTS & DIVERTISSEMENTS, *dessins de Charles Martin. (Choral inappétissant; La Balançoire; La Chasse; La Comédie*

	Italienne; Le Réveil de la Mariée; Colin Maillard; La Pêche; Yachting; Le Bain de Mer; Carnaval; Le Golf; La Pieuvre; Les Courses; Les Quatre Coins; Le Pique-Nique; Le Water-chute; Le Tango; Le Traineau; Le Flirt; Le Feu d'Artifice; Le Tennis). Lucien Vogel (1919).	Salabert
1914	HEURES SECULAIRES & INSTANTANÉES. *1. Obstacles venimeux; 2. Crépuscule matinal (de midi); 3. Affolements granitiques,* E. Demets, 1917.	Max Eschig
1914	LES TROIS VALSES DISTINGUÉES DU PRÉCIEUX DEGOÛTÉ. *1. Sa Taille; 2. Son Binocle; 3. Ses Jambes.* Rouart, Lerolle & Cie, 1916.	Salabert
1915	AVANT-DERNIÈRES PENSÉES. *1. Idylle; 2. Aubade; 3. Méditation.* Ibidem.	Salabert
1917	SONATINE BUREAUCRATIQUE. *1. Allegro; 2. Andante; 3. Vivace.* S. Chapelier, 1917.	Combre
1919	NOCTURNE. 1; 2; 3; 4; 5. Per i primi tre, Rouart, Lerolle & Cie, 1919; per gli altri due, E. Demets, 1920.	Salabert Max Eschig
1920	MENUET. La Sirène, 1922, *Premier menuet.*	Max Eschig

N.B. V. anche MUSICA DI SCENA (LE FILS DES ÉTOILES; QUATRE PRÉLUDES POSTHUMES, 1, 2, 3; PRÉLUDE DE LA PORTE HÉROÏQUE DU CIEL; JACK IN THE BOX; SEPT TOUTES PETITES DANSES) e le riduzioni per pianoforte di BALLETTI (USPUD; LES PANTINS DANSENT), di opere per ORCHESTRA (POUDRE D'OR; LE « PICCADILLY »; TROIS PETITES PIÈCES MONTÉE, *1*) e per organo (MESSE DES PAUVRES) nonché di CANZONI DA CAFFÈ-CONCERTO (JE TE VEUX).

Quattro mani

1903	TROIS MORCEAUX EN FORME DE POIRE *avec une Manière de Commencement, une Prolongation du même et un En Plus, suivi d'une Redite.* Rouart, Lerolle & Cie, 1911.	Salabert
1908-1911	APERÇUS DESAGRÉABLES (*Pastorale; Choral, Fugue*). E. Demets, 1913.	Max Eschig

N.B. V. anche le riduzioni per pianoforte a quattro mani di opere per ORCHESTRA (EN HABIT DE CHEVAL; TROIS PETITES PIÈCES MONTÉES) e di BALLETTI (PARADE; LA BELLE EXCENTRIQUE).

VIOLINO E PIANOFORTE

1914 CHOSES VUES À DROITE ET À GAUCHE (SANS LUNETTES), *1. Choral hypocrite; 2. Fugue à tâtons; 3. Fantaisie musculaire.* Rouart, Lerolle & Cie, 1916. Salabert

TROMBE

1921 SONNERIE POUR RÉVEILLER LE BON GROS ROI DES SINGES (LEQUEL NE DORT JAMAIS QUE D'UN OEIL). Due trombe in do. « Fanfare », n. 1, 1921. Inedito

VOCE E PIANOFORTE

Melodie

1887 LES ANGES, poesia di J.P. Contamine de Latour. Alfred Satie, 1887, *Trois Mélodies, op. 20, 1.* Salabert

1887 LES FLEURS, idem. Ibidem, *2.* Salabert

1887 SYLVIE, idem. Ibidem, *3.* Salabert

1887 ÉLÉGIE, idem. Ibidem. Salabert

1888 CHANSON, idem. Ibidem, 1888. Salabert

1891 SALUT DRAPEAU, *extrait du « Prince de Byzance »* del Sar Joséphin Peladan. Salabert, 1968, *Hymne pour le Salut drapeau.* Salabert

1906 CHANSON, poesia di Catulle Mendès. Salabert, 1968, *Trois autres mélodies, 2, Chanson médiévale.* Salabert

1914 TROIS POÈMES D'AMOUR, parole di Erik Satie. 1, 2, 3. Rouart, Lerolle & Cie, 1916. Salabert

1916 LE CHAPELIER, *d'après « Alice au Pays des Merveilles »*, parole di René Chalupt. Ibidem, 1917, *Trois Mélodies, 3.* Salabert

1916	DAPHENÉO, parole di M. God (Mimi Godebski). Ibidem, *2.*	Salabert
1916	LA STATUE DE BRONZE, parole di Léon-Paul Fargue. Ibidem, *1.*	Salabert
1920	ÉLÉGIE, poesia di Alphonse de Lamartine. « La Revue Musicale », 1920, *Le Tombeau de Debussy, 10.*	Max Eschig
1920	DANSEUSE, poesia di Jean Cocteau. La Sirène, 1922, *Quatre petites mélodies, 2.*	Max Eschig
1920	ADIEU, poesia di Raymond Radiguet. Ibidem, *4.*	Max Eschig
1920	CHANSON, *texte du XVIIIe siècle.* Almanach de Cocagne, 1921, *Chanson à boire.*	Max Eschig
1923	LUDIONS. *1. Air du Rat; 2. Spleen; 3. La Gouenouille améouicaine; 4. Air du Poète; 5. Chanson du Chat,* poesie di Léon-Paul Fargue. Rouart, Lerolle & Cie, 1926.	Salabert

Lirica

1900?	GENEVIÈVE DE BRABANT. Argomento di Lord Cheminot (J.P. Contamine de Latour). Un preludio e tre atti. 1. (*Choeur; Entréé des Soldats*); 2. (*Entr'acte; Air de Geneviève; Sonnerie de Cor; Entrée des Soldats*); 3. (*Entr'acte; Choeur; Air de Golo; Cortège, marche; Entrée des Soldats; Petit Air de Geneviève; Choeur final*). Soprano, baritono, piccolo coro, pianoforte. Universal, 1930.	Universal

Canzoni da caffè-concerto

1897-1902?	JE TE VEUX, *valse chantée,* parole di Henry Pacory. Bellon, Ponscarme & Cie, 1903. Altre versioni, per pianoforte solo e per orchestra da brasserie.	Salabert
1902	TENDREMENT, *valse chantée,* parole di Vincent Hyspa. Bellon, Ponscarme & Cie, 1903. Altra versione per orchestra da brasserie.	Salabert
1902	UN DÎNER À L'ÉLYSÉE, parole di Vincent Hyspa. V.H., *Chansons d'humour,* Enoch & Cie, 1903.	Inedito

1903 LA DIVA DE L'EMPIRE, *Stand-walk. Marche chantée pour la revue « Devidons la bobine »* di Dominique Bonnaud e Numa Blès. Bellon, Ponscarme & Cie, 1904. Altra versione per orchestra da brasserie. Salabert

1904? CHEZ LE DOCTEUR, parole di Vincent Hyspa. « L'Album Musical », n. XXXIII, marzo 1906. Salabert

1904? L'OMNIBUS AUTOMOBILE, idem. Ibidem. Salabert

1906 ALLONZ-Y-CHOCHOTTE, parole di D. Durante, Salabert, 1978. Salabert

ORCHESTRA

Piccoli complessi

1902 POUDRE D'OR, *suite de valses.* Altra versione per pianoforte. E. Baudoux & Cie, 1902. Salabert

1902 LE « PICCADILLY », marche. Altra versione per pianoforte. Rouart, Lerolle & Cie, 1907. Salabert

1917 CARRELAGE PHONIQUE, *pour se jouer à un lunch ou à a un contrat de mariage.* Salabert, 1973. Salabert

1917 TAPISSERIE EN FER FORGÉ, *pour l'arrivée des invités.* Salabert, 1973. Salabert

1920 MUSIQUE D'AMEUBLEMENT (*1. Chez un bistrot; 2. Un salon*). Inedito

1923 TENTURE DE CABINET PRÉFECTORAL, *musique d'ameublement pour Madame Eugène Meyer jr.*, Salabert, 1973. Salabert

N.B. V. anche MUSICA DI SCENA (SEPT TOUTES PETITES DANSES) e CANZONI DA CAFFÈ-CONCERTO (JE TE VEUX, TENDREMENT, LA DIVA DE L'EMPIRE).

Grande orchestra

1911 EN HABIT DE CHEVAL (*1. Choral; 2. Fugue litanique; 3. Autre Choral; 4. Fugue du papier*). Altra versione per pianoforte a quattro mani. Rouart, Lerolle & Cie, 1912. Salabert

1920 TROIS PETITES PIÈCES MONTÉES (*1. De l'Enfance de Pantagruel, rêverie; 2. Marche de Cocagne; démarche; 3. Jeux de Gargantua, coin de polka*). Altra versione per pianoforte a quattro mani, La Sirène, 1920. Per la prima, altra versione per pianoforte, La Sirène, 1921; per la seconda, altra versione per due trombe in do, Almanach de Cocagne, 1920. Max Eschig

N.B. V. anche MUSICA DI SCENA (CINQ GRIMACES), BALLETTI (LES PANTINS DANSENT, PARADE, LA BELLE EXCENTRIQUE, MERCURE, RELÂCHE) et MUSICA DA FILM (CINÉMA).

VOCE E ORCHESTRA

1919 SOCRATE, *drame symphonique avec voix pour les représentations de la Princesse Edmond de Polignac,* dai dialoghi di Platone, tradotti da Victor Cousin. *1. Portrait de Socrate; 2. Sur les bords de l'Ilissus; 3. Mort de Socrate.* Altra versione per pianoforte. La Sirène, 1920. Max Eschig

CORO E ORGANO

1894 MESSE DE PAUVRES *pour l'Église Métropol. d'Art (Kyrie Eleyson; Dixit Domine; Prière des Orgues; Commune qui mundi nefas; Chant ecclésiastique; Prière pour les voyageurs et les marins en danger de mort à la très bonne et très auguste Vierge Marie, mère de Jésus; Prière pour le salut de mon âme*). Altra versione per pianoforte. Rouart, Lerolle & Cie, 1929. Salabert

BALLETTI

1892 USPUD, *ballet chrétien en trois actes.* Testo di J.P. Contamine de Latour. Pia-

noforte. Accompagnamento suggerito di arpe e flauti. Salabert, 1970. Salabert

1913 LES PANTINS DANSENT, *poème dansé* di Valentine de Saint-Point. Altra versione per pianoforte. Rouart, Lerolle & Cie, 1929. Salabert

1917 PARADE, *ballet réaliste*. Soggetto di Jean Cocteau. Atto unico (*Prélude du Rideau rouge; Entrée des Managers; Prestidigitateur Chinois; Petite Fille Américaine; Acrobates; Chute des Managers; Suite du Prélude du Rideau Rouge*). Orchestra. Altra versione per pianoforte a quattro mani. Rouart, Lerolle & Cie, 1917. Salabert

1920 LA BELLE EXCENTRIQUE, *fantaisie sérieuse*. Quattro movimenti (*1. Grande Ritournelle; 2. Marche franco-lunaire; 3. Valse du Mystérieux Baiser dans l'Oeil; 4. Cancan grand-mondain*). Orchestra. Altra versione per pianoforte a quattro mani. La Sirène, 1922. Max Eschig

1924 MERCURE, *poses plastiques* di Pablo Picasso e Léonide Massine. Tre atti: 1. (*La Nuit; Apollon et Vénus; Danse du Zodiaque; Mercure tue Apollon et le ressuscite*); 2. (*Danse des Grâces; Bain des Grâces; Fuite de Mercure; Colère de Cerbère*); 3. (*Festin de Bacchus; Polka des Lettres; Nouvelles Danses; Le Chaos; Rapt de Proserpine; Final*). Orchestra. Universal, 1929. Universal

1924 RELÂCHE, *ballet instantanéiste*. Soggetto di Francis Picabia. Due atti: 1. (*Entrée de la Femme; Danse sans musique; Entrée de l'Homme; Danse de la Porte tournante; Entrée des Hommes; Danse des Hommes; Danse de la Femme*); 2. (*Rentrée des Hommes; Rentrée de la Femme; Les Hommes se dévètissent; La Femme se rhabille; Danse de l'Homme et de la Femme; Danse de la Brouette; Danse de la Couronne; Chanson mimée*). Orchestra. Rouart, Lerolle & Cie, 1926. Salabert

MUSICA DI SCENA

1892 LE FILS DES ÉTOILES, *Wagnérie kaldéenne du Sar Peladan.* PRÉLUDES. *1. La Vocation; 2. L'Invitation; 3. L'Incantation.* Pianoforte. E. Baudoux, 1896. Altra versione per arpe e flauti, oggi perduta. Salabert

1892 LE FILS DES ÉTOILES, *pastorale kaldéenne en trois actes.* Argomento del Sar Peladan. Pianoforte. Salabert, 1973. Salabert

1892 PRÉLUDES POUR LE NAZARÉEN di Henri Mazel, 1; 2. Pianoforte, Rouart, Lerolle & Cie, 1949. *Quatre préludes posthumes, 3, 4.* Salabert

1892 PRÉLUDE D'EGINHARD. Testo sconosciuto. Pianoforte. Ibidem, *2.* Salabert

1894 PRÉLUDE DE « LA PORTE HÉROÏQUE DU CIEL », *drame ésotérique* de Jules Bois. Pianoforte. Librairie de l'Art Indépendant, 1894. Salabert

1899 JACK IN THE BOX (*Prélude; Entr'acte; Final*) per la commedia omonima in due atti di Jules Dépaquit, oggi perduta. Pianoforte. Universal, 1929. Universal

1913 SEPT TOUTES PETITES DANSES POUR « LE PIÈGE DE MÉDUSE » (*Quadrille; Valse; s.t.; Mazurka; s.t.; Polka; Quadrille*), I. & W. Chester, 1929. Altra versione per orchestra (piccoli complessi). Salabert

1915 CINQ GRIMACES POUR « LE SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ » di William Shakespeare. Adattamento di Jean Cocteau (*Préambule; Coquecigrue; Fanfaronnade; Chasse; Pour sortir*). Universal, 1929. Universal

MUSICA DA FILM

1924 CINÉMA, *entr'acte symphonique pour le ballet « Relâche ».* Accompagnamento del film *Entr'acte* di René Clair e Francis Picabia. (*Cheminées; Ballons qui explosent; Gants de boxe; Allumettes; Prises d'air, jeux d'échecs; La Danseuse et figures dans l'eau; Le Chasseur; L'Enterrement; La Poursuite; Chute du Cer-*

cueil; Final). Orchestra. Rouart, Lerolle & Cie, 1926. Salabert

N.B. Vanno aggiunti a questo catalogo i seguenti pezzi incompiuti, per pianoforte, ritrovati, rivisti e pubblicati, dal 1968 in avanti, da Robert Caby, responsabile anche della maggior parte dei titoli:

— presso la edizioni Max Eschig, PETITE MUSIQUE DE CLOWN TRISTE; PAGES MYSTIQUES (1. *Prière*; 3. *Harmonies*);

— presso le edizioni Salabert, CARESSE; CARNET DE CROQUIS ET D'ESQUISSES (1. *Air*; 2. e 20. *Essai*; 3. 4. 8. *Notes*; 7. 13. 14. 15. 16. *Exercices*; 5. *Le Prisonnier maussade*; 6. *Le Grand Singe*; 9. *Harmonies*; 10. *Songerie vers Jack*; 11. *Bribes*; 12. *Choral*; 13. *Sketches montmartrois*, a) *Petit prélude à la mort de M. Mouche*, b) *Gambades*; 18. *Arrière-propos*; 19. *Petite Danse*); DANSE DE TRAVERS (*Avant-première en forme d'Air à faire fuir*); MUSIQUES INTIMES ET SECRÈTES (1. *Nostalgie*; 2. *Froide Songerie*; 3. *Fâcheux exemple*); SIX PIÈCES DE LA PÉRIODE 1906-1913 (1. *Désespoir agréable*; 2. *Effronterie*; 3. *Poésie*; 4. *Prélude canin*; 5. *Profondeur*; 6. *Songe creux*); PETITE OUVERTURE À DANSER; PREMIÈRE PENSÉE ROSE + CROIX; RÊVERIE DU PAUVRE; DEUX RÊVERIES NOCTURNES.

Sono stati pubblicati, inoltre, da Salabert, DOUZE PETITS CHORALS per organo.

Si noti ancora che Satie ha effettuato una trascrizione per pianoforte a quattro mani, e un'altra per orchestra, di *L'Aurore aux doigts de rose*, composizione per pianoforte di A. Verley (probabilmente suo allievo), pubblicate presso quest'ultimo, nel 1916.

DISCOGRAFIA

Malgrado qualche registrazione a 78 giri, la discografia di Satie inizia praticamente in questo dopoguerra con l'avvento del microsolco, che, se ha consentito una maggiore diffusione e conoscenza della sua musica, più adatta all'ascolto individuale che al concerto, ne ha favorito un'utilizzazione, spesso inopportuna, a commento di sequenze cinematografiche o televisive, o come componente pressoché inevitabile di qualunque audiovisivo sull'arte contemporanea.

Le registrazioni di pezzi per pianoforte prevalgono, com'è naturale, dato che Satie si è prevalentemente dedicato a questo strumento – per la semplice ragione, diceva lui stesso, che l'aveva « sottomano ». Il primo 33 giri è stato inciso per la Boîte à Musique da Francis Poulenc, che, in quanto membro dei Sei e eccezionale allievo di Ricardo Viñes, deve considerarsi il più fedele alle intenzioni dell'autore.

Per la stessa casa discografica, Poulenc ha registrato alcuni pezzi a quattro mani con Jacques Février, uno dei primi esecutori della *Belle Excentrique*; negli anni Venti, Poulenc aveva già registrato dei pezzi di Satie per quattro mani insieme a un altro membro dei Sei, Georges Auric, per un disco a 78 giri.

La prima serie organica di musiche per pianoforte di Satie è stata realizzata, in tre dischi, dalla Vox Records: pianista Frank Glazer, coadiuvato da Richard Deas.

La serie più completa, comprendente anche qualche opera postuma, è stata prodotta dalla Voix de son Maître: sei dischi di Aldo Ciccolini, il quale, per ottenere una maggiore unità

timbrica, ha eseguito da solo anche i pezzi a quattro mani, servendosi della tecnica del play-back.

Un'altra quasi-integrale (più rigorosa nella successione cronologica e nell'eliminazione di quelle opere postume che non offrono sufficienti garanzie) è stata realizzata, per la Boîte à Musique, da Jean-Joël Barbier, a cui si è affiancato, per i pezzi a quattro mani, il veterano del Boeuf sur le Toit, Jean Wiéner.

Una nuova serie, limitata però alle opere composte nel secolo scorso, è stata iniziata per la Harlekijn da Reinbert de Leeuw. Questa versione è la più rispettosa (secondo alcuni, in modo eccessivo) delle indicazioni di tempo date da Satie.

Tra le numerose registrazioni di altri interpreti (Hélène Boschi e Serge Nigg per le Chant du Monde, Jacques Février e Georges Auric per l'Adès, Gold-Fizdale per la Columbia, André Bernot per la S.F.P.P., Chantal de Buchy per la Sofrason, Daniel Versano per la CBS, Mc Cabe per la Decca, Aki Takahashi per la EMI giapponese, William Masselos per la RCA, Giancarlo Cardini per la Cramps), un disco di Évelyne Crochet per la Philips si distingue per la possibilità che offre di ascoltare alcuni dei più controversi pezzi postumi.

I pezzi più frequentemente registrati sono le tre *Gymnopédies*, e, subito dopo, le prime tre *Gnossiennes*; per quattro mani, i *Trois Morceaux en forme de Poire*.

Il mezzo soprano Jane Bathori (prima interprete di *Socrate* nel 1919) è stata anche la prima a registrare le tre melodie del 1916, accompagnata da Darius Milhaud, per la Voix de Son Maître, in un 78 giri recentemente ripreso in un microsolco dalla EMI giapponese. La sola integrale delle melodie, fino ad oggi, è stata incisa in Olanda, per la Harlekijn, da Marianne Kweksilber, accompagnata da Reinbert de Leeuw. Melodie e canzoni da caffè-concerto sono state registrate per la Voix de son Maître dal soprano Mady Mesplé, dal tenore Nicolaj Gedda e dal baritono Gabriel Bacquier, accompagnati da Aldo Ciccolini; per la Vox Records dalla soprano Elaine Bonazzi, accompagnata da Frank Glazer; per la Philips dal mezzo soprano Jessye Norman, accompagnata da Dalton Baldwin, che, per la EMI, ha seguito anche Elly Ameling; per l'Unicorn dalla soprano Meriel Dickinson, accompagnata da Peter Dickinson; per la Cetra da Milva, ma per la sola *Diva de l'Empire*, tradotta in italiano da Gino Negri, che qui figura anche come accompagnatore.

Hugues Cuenod, accompagnato al pianoforte da Geoffrey Parsons, ha inciso probabilmente la migliore – fino ad oggi – interpretazione discografica di *Socrate*, per la Nimbus Record.

Opere per orchestra di Satie, nonché orchestrazioni altrui di sue opere, sono state incise da Maurice Abravanel, per Van-

guard, Louis Auriacombe per la Voix de son Maître, Friedrich Cerha per Candide, Anton Dorati per Mercury, Roland Douatte per Musidisc, Philippe Entremont per la CBS, Louis Froment per Candide, Wladimir Golschmann per Capitol, Bernard Hermann per Decca, Serge Koussevitzski per Gramophone, René Leibowitz per Everest, Igor Markevitch per Columbia, André Prévin per R.C.A., Manuel Rosenthal per Everest, Henri Sauguet per le Chant du Monde, Léopold Stokowsky per Gramophone.

I pezzi per orchestra più spesso registrati sono *Parade* e la I e III *Gymnopédie* (queste due ultime, orchestrate da Debussy).

Choses vues à droite & à gauche (sans lunettes) per violino e pianoforte è stato registrato da Millard Taylor e Frank Glazer per la Vox, da Yan Pascal e Aldo Ciccolini per la Voix de son Maître.

Kurt Zacher ha inciso i *Douze petits chorals* per organo, per la Wergo; Gaston Litaize, la *Messe des Pauvres* per organo (coro diretto da Jean Laforge), per la Voix de son Maître.

Pierre Bertin ha registrato alcuni brevi testi di Satie per l'Adès con il titolo *Monsieur Satie* e, insieme a un gruppo di attori e a un'orchestra diretta da Aldo Ciccolini, *Le Piège de Méduse*, per la Voix de son Maître.

BIBLIOGRAFIA

MANOSCRITTI

I manoscritti autografi di Erik Satie, a carattere musicale, letterario o grafico, sono dispersi tra le seguenti biblioteche:

a Parigi, Bibliothèque Nationale, Département de la Musique; Bibliothèque de l'Opéra; Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet;

negli Stati Uniti, a Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, fondo Mr and Mrs R. Woods Bliss-Dumbarton Oaks; a Evanston (Illinois), Northwestern University Library, Music Department, coll. John Cage; a Princeton, Princeton University Library, coll. Sylvia Beach; a Washington, Library of Congress; a New York, The Pierpont Morgan Library; ad Austin, University of Texas, French Manuscripts; a New Haven, Yale University, the Beinecke Rare Books ans Manuscript Library, coll. Gertrude Stein;

nonché tra numerosi collezionisti privati.

SCRITTI DI ERIK SATIE

In volume

[1893?] USPUD, *ballet chrétien en trois actes de J.P. Contamine de Latour, musique de Erik Satie,* Imprimerie Artistique [Paris].

[1895] COMMUNE QUI MUNDI NEFAS, *extrait de la Messe des Pauvres de Erik Satie* [Librairie de l'Art Indépendant, Paris].

1895 INTENDE VOTIS SUPPLICUM *de Erik Satie*, Librairie de l'Art Indépendant, Paris.

1895 « CARTULAIRE », n. 1-63, maggio, e n. 2-63, giugno. Imprimerie G. Camproger, Paris.

[1895] USPUD, *ballet chrétien en trois actes de J.P. Contamine de Latour, musique de Erik Satie*. Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur, Paris.

[1919] SPORTS & DIVERTISSEMENTS, *musique d'Erik Satie, dessins de Charles Martin*. Lucien Vogel, Paris.

1921 LE PIÈGE DE MÉDUSE, *comédie lyrique en un acte de M. Erik Satie avec musique de danse du même Monsieur*. Incisioni a colori di Georges Braque. Galerie Simon, Paris.

[1924?] Erik Satie [s.t., presentazione di un'esposizione dell'associazione di pittori normanni, *Le Pou qui grimpe*], La Belle Édition, Paris.

1950 *Erik Satie, compositeur de Musique d'Ameublement, Musicien de la Confrérie de la Rose + Croix, Maître de Chapelle de l'Église Métropolitaine de Jésus Conducteur, élève diplomé de la Schola Cantorum, vous présente* L'ESPRIT MUSICAL. Illustrato con un autoritratto caricaturale di Erik Satie.

1950 *Erik Satie, Fils des Étoiles, Gardien de la Porte Héroïque du Ciel, vous invite à lire son* ÉLOGE DES CRITIQUES. Illustrato con disegni di Erik Satie e Francis Picabia. Dynamo, Liège.

1951 CAHIERS D'UN MAMMIFÈRE, *par Erik Satie, Président du Club de la Clay Pipe, destiné aux lecteurs qui ne veulent admirer que de Grandes Oeuvres. En vente chez les principaux marchands de céphalophones*. Illustrato con disegni di Picasso e di Alfred Frueh. Dynamo, Liège.

1953 *Erik Satie publie les* MÉMOIRES D'UN AMNÉSIQUE pour *lire loin des Doubles Veaux et des Momifiés, ces grands fléaux de l'Humanité*. Illustrato con disegni di Picasso e di A. Mambour. Dynamo, Liège.

1954 PROPOS À PROPOS, *étrange n'est-ce pas? d'Erik Satie, seul à la maison et pour ceux qui ne l'aiment pas*. Illustrato con disegni di Picasso. Dynamo, Liège.

1957 LÉGER COMME UN OEUF. Illustrato con una litografia a colori di Georges Braque. Louis Broder, Paris.

1960 OUI, Prefazione di Pierre de Massot. Illustrazioni di Georges Braque. Alès, Pab, Paris.

1965 SPORTS AND DIVERTISSMENTS [sic], selezione e versione

inglese di Ronald Johnson. Grafismi di Charles Martin, estratti dall'edizione del 1919 (v. sopra), Wild Hawthorne Press, Dunsyre.

1972 DRIED EMBRYOS, versione inglese di Trevor Winkfield, Aloes Book, London.

1976 TEKSTEN, a cura di Ornella Volta, versione olandese di Frieda van Tijn-Zwart. Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam.

1977 ÉCRITS, a cura di Ornella Volta, Champ libre, Paris.

Collaborazioni

1888-1889 « La Lanterne Japonaise », nn. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 [*s.f.*].

1893 « Le Coeur », n. 6-7, settembre-ottobre.

1900 *Guide de l'Étranger à Montmartre* di Victor Meusy e Edmond Depas, prefazione di Émile Goudeau, depositario J. Strauss, Paris.

1909-1910 « L'Avenir d'Arcueil-Cachan », nn. 50, 51, 54 a 59, 61, 62, 64, 66, 67 [*s.f.*].

1912 « L'Oeil de Veau », febbraio e maggio-giugno.

1912-1914 « Revue Musicale S.I.M. », n. 4, aprile, n. 7-8, luglio-agosto, n. 11, novembre 1912; n. 1, gennaio, n. 2, febbraio 1913; n. 2, febbraio 1914.

[1913] Bollettino de l'Agence Musicale E. Demets, Paris.

1919 « L'Humanité » *journal socialiste*, XVI annata, n. 5634, 11 ottobre.

1920 « Le Coq », n. 1, maggio; n. 2, giugno; « Le Coq parisien », n. 3, luglio-agosto; n. 4, novembre.

1921 « L'Esprit Nouveau », n. 7, aprile.

1921 « Le Pilhaou-Thibaou », *supplément de* « 391 », 10 luglio.

1921 « Action », n. 8, agosto.

1922 « Fanfare », n. 7, gennaio.

1922 *L'Almanach de Cocagne pour l'An 1922*, diretto da Bertrand Guégan, La Sirène, Paris.

1922-1924 « les feuilles libres », n. 25, febbraio; n. 29, ottobre-novembre 1922; n. 31, marzo-aprile, n. 33, settembre-ottobre 1923; n. 35, gennaio-febbraio 1924.

1923 « Musikblätter des Anbruch », V annata, n. 1, gennaio.

1923 « Vanity Fair », n. 6, febbraio.

1924 « Paris-Journal », 15 febbraio.

1924 « La Revue Musicale », V annata, n. 5, marzo.

1924 « Création », n. 3, febbraio.

1924 « Sélection », n. 6, aprile.

1924 « 391 », n. 17, giugno, n. 18, luglio.

1924 « Le Mouvement accéléré », I annata, n. 1, novembre.
[1925] *Europa Almanach*, a cura di Carl Einstein e Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

OPERE SU ERIK SATIE

Monografie

1916 Roland Manuel, *Erik Satie*, H. Roberge, Paris.
1932 Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Rieder, Paris.
1945 V.G. Paleolog, *Despre Erik Satie şi noul muzicalism*, Marvan, Bucureşti.
1948 Rollo Myers, *Erik Satie*, Dennis Dobson, London.
1952 AA.VV., *Erik Satie, son temps et ses amis, sous la direction de* Rollo Myers (testi di Georges Auric, Pierre Bertin, Pierre Boulez, Robert Caby, René Chalupt, Jean Cocteau, Gabriel Fournier, Stanislas Fumet, Valentine Hugo, Dom Clément Jacob, Moïse Kisling, Constant Lambert, Fernand Léger, Pierre de Massot, W.H. Mellers, E.L.T. Mesens, Darius Milhaud, Rollo Myers, Francis Poulenc, Roland-Manuel, Jean Roy, W.G. Sasser, Henri Sauguet, Roger Shattuck, Virgil Thomson), « La Revue Musicale », n. 214, giugno.
1974 Anne Rey, *Erik Satie*, Éditions du Seuil, Paris.
1974 Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Gustav Bosse, Regensburg.
1975 James Harding, *Erik Satie*, Secker & Warburg, London.
1978 Roland Bélicha, *Chronologie satiste ou photocopie d'un original*, « La Revue Musicale », n. 312, giugno.
1979 Ornella Volta, *Erik Satie*, Seghers, Paris.
1979 Ornella Volta, *L'Ymagier d'Erik Satie*, Francis Van de Velde-Opéra de Paris, Paris.
1979 Adriana Guarnieri Corazzol, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Marsilio, Venezia.
1980 AA.VV., *Erik Satie*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, « Musik-Konzepte », n. 11, gennaio.

Miscellanea

1895 Conrad Satie, *Erik Satie*, « Le Coeur », n. 10, giugno.
1911 Jules Écorcheville, *Erik Satie*, « Revue Musicale S.I.M. », n. 3, 15 marzo.
1918 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, La Sirène, Paris.

inglese di Ronald Johnson. Grafismi di Charles Martin, estratti dall'edizione del 1919 (v. sopra), Wild Hawthorne Press, Dunsyre.

1972 DRIED EMBRYOS, versione inglese di Trevor Winkfield, Aloes Book, London.

1976 TEKSTEN, a cura di Ornella Volta, versione olandese di Frieda van Tijn-Zwart. Em. Querido's Uitgeverij B.V., Amsterdam.

1977 ÉCRITS, a cura di Ornella Volta, Champ libre, Paris.

Collaborazioni

1888-1889 « La Lanterne Japonaise », nn. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15 [*s.f.*].

1893 « Le Coeur », n. 6-7, settembre-ottobre.

1900 *Guide de l'Étranger à Montmartre* di Victor Meusy e Edmond Depas, prefazione di Émile Goudeau, depositario J. Strauss, Paris.

1909-1910 « L'Avenir d'Arcueil-Cachan », nn. 50, 51, 54 a 59, 61, 62, 64, 66, 67 [*s.f.*].

1912 « L'Oeil de Veau », febbraio e maggio-giugno.

1912-1914 « Revue Musicale S.I.M. », n. 4, aprile, n. 7-8, luglio-agosto, n. 11, novembre 1912; n. 1, gennaio, n. 2, febbraio 1913; n. 2, febbraio 1914.

[1913] Bollettino de l'Agence Musicale E. Demets, Paris.

1919 « L'Humanité » *journal socialiste*, XVI annata, n. 5634, 11 ottobre.

1920 « Le Coq », n. 1, maggio; n. 2, giugno; « Le Coq parisien », n. 3, luglio-agosto; n. 4, novembre.

1921 « L'Esprit Nouveau », n. 7, aprile.

1921 « Le Pilhaou-Thibaou », *supplément de* « 391 », 10 luglio.

1921 « Action », n. 8, agosto.

1922 « Fanfare », n. 7, gennaio.

1922 *L'Almanach de Cocagne pour l'An 1922*, diretto da Bertrand Guégan, La Sirène, Paris.

1922-1924 « les feuilles libres », n. 25, febbraio; n. 29, ottobre-novembre 1922; n. 31, marzo-aprile, n. 33, settembre-ottobre 1923; n. 35, gennaio-febbraio 1924.

1923 « Musikblätter des Anbruch », V annata, n. 1, gennaio.

1923 « Vanity Fair », n. 6, febbraio.

1924 « Paris-Journal », 15 febbraio.

1924 « La Revue Musicale », V annata, n. 5, marzo.

1924 « Création », n. 3, febbraio.

1924 « Sélection », n. 6, aprile.

1924 « 391 », n. 17, giugno, n. 18, luglio.

1924 « Le Mouvement accéléré », I annata, n. 1, novembre.
[1925] *Europa Almanach*, a cura di Carl Einstein e Paul Westheim, Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam.

OPERE SU ERIK SATIE

Monografie

1916 Roland Manuel, *Erik Satie*, H. Roberge, Paris.
1932 Pierre-Daniel Templier, *Erik Satie*, Rieder, Paris.
1945 V.G. Paleolog, *Despre Erik Satie şi noul muzicalism*, Marvan, Bucureşti.
1948 Rollo Myers, *Erik Satie*, Dennis Dobson, London.
1952 AA.VV., *Erik Satie, son temps et ses amis, sous la direction de* Rollo Myers (testi di Georges Auric, Pierre Bertin, Pierre Boulez, Robert Caby, René Chalupt, Jean Cocteau, Gabriel Fournier, Stanislas Fumet, Valentine Hugo, Dom Clément Jacob, Moïse Kisling, Constant Lambert, Fernand Léger, Pierre de Massot, W.H. Mellers, E.L.T. Mesens, Darius Milhaud, Rollo Myers, Francis Poulenc, Roland-Manuel, Jean Roy, W.G. Sasser, Henri Sauguet, Roger Shattuck, Virgil Thomson), « La Revue Musicale », n. 214, giugno.
1974 Anne Rey, *Erik Satie*, Éditions du Seuil, Paris.
1974 Grete Wehmeyer, *Erik Satie*, Gustav Bosse, Regensburg.
1975 James Harding, *Erik Satie*, Secker & Warburg, London.
1978 Roland Bélicha, *Chronologie satiste ou photocopie d'un original*, « La Revue Musicale », n. 312, giugno.
1979 Ornella Volta, *Erik Satie*, Seghers, Paris.
1979 Ornella Volta, *L'Ymagier d'Erik Satie*, Francis Van de Velde-Opéra de Paris, Paris.
1979 Adriana Guarnieri Corazzol, *Erik Satie tra ricerca e provocazione*, Marsilio, Venezia.
1980 AA.VV., *Erik Satie*, a cura di Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehn, « Musik-Konzepte », n. 11, gennaio.

Miscellanea

1895 Conrad Satie, *Erik Satie*, « Le Coeur », n. 10, giugno.
1911 Jules Écorcheville, *Erik Satie*, « Revue Musicale S.I.M. », n. 3, 15 marzo.
1918 Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*, La Sirène, Paris.

1919 Rudyar Chennevière, *Erik Satie and the Music of Irony*, « The Musical Quarterly », ottobre.
1920 Guido Maria Gatti, *Il Socrate di Erik Satie*, « Musica d'Oggi », n. 2, novembre.
1923 W. Wright Roberts, *The Problem of Satie*, « Music and Letters », n. 4, ottobre.
1924 Paul Collaer, *Erik Satie*, « Arts & Lettres d'Aujourd' hui », n. 11, 16 marzo.
1925 M.D. Calvocoressi, *Musician Gallery*, Faber & Faber, London.
1927 Darius Milhaud, *Études*, Claude Aveline-Les Horizons de France, Paris.
1928 Adolfo Salazar, *Musica y Musicos de Hoy*, Editorial Mundo latino, Madrid.
1934 Constant Lambert, *Erik Satie and his Musique d'Ameublement*, in C.L., *Music Ho!*, Faber & Faber, London.
1934 Ricardo Viñes, *Erik Satie*, « La Nacion de Buenos Aires », 11 febbraio.
1935 Jacques Maritain, *Les Frontières de la Poésie*, Gallimard, Paris.
1936 Léon Guichard, *Erik Satie et la musique grégorienne*, « La Revue Musicale », n. 169, 15 novembre.
1937 Luigi Rognoni, *Memoria di Erik Satie*, « L'Ambrosiano », 22 giugno.
1938 Michel Leiris, *L'Humour d'Erik Satie*, « La Nouvelle Revue Française », n. 50, gennaio.
1938 Raymond Queneau, *L'Humour et ses victimes*, « Volonté », n. 2, 20 gennaio.
1938 Alfred Cortot, *Le cas Erik Satie*, « La Revue Musicale », n. 183, aprile-maggio.
1942 Wilfred-Howard Mellers, *Erik Satie and the Problem of the Contemporary Music*, « Music and Letters », vol. 32, n. 210.
1944 Massimo Mila, *Il Mito della Semplicità*, in M. M., *Cent'anni di musica moderna*, Rosa e Ballo, Milano.
1945 Robert Caby, *Vingt ans de mort d'Erik Satie*, « Poésie 45 », n. 25.
1947 Alberto Savinio, *Erik Satie*, « La Fiera letteraria », n. 9, 27 febbraio.
1950 John Cage, *To the Editor*, « Musical America », 15 dicembre.
1951 Virgil Thomson, *Music right and left*, Henry Holt and Co., New York.
1953 Everett Helm, *Das Leben von Erik Satie*, « Antares », n. 7, settembre.
1955 Roger Shattuck, *Montmarte Piano Players* e *Scandal*,

Boredom and Closet Music, in R. S., *The Banquet Years*, Alfred A. Knopf & Random House, New York.
1957 Rudolf Klein e Kurt Blaukopf, *Dada and Music*, in Willy Verkauf, *Dada Monograph of a Movement*, Arthur Niggli, Teufen.
1961 John Cage, *Erik Satie*, in J. C., *Silence*, Wesleyan University Press, Connecticut.
1962 Jean Roy, *Erik Satie*, in J. R., *Présences contemporaines, Musique française*, Nouvelles Éditions Debresse, Paris.
1964 Hans-Klaus Jungheinrich, *Surrealismus in der Musik*, « Melos zeitschrift für neue Musik », n. 31, dicembre.
1965 Paul Collaer, *I Sei, studio sull'evoluzione della musica francese dal 1917 al 1924*, « L'Approdo musicale », n. 19-20.
1965-1966 Patrick Gowers, *Satie's Rose Croix Music (1891-1895)*, « Proceeding of the Royal Music Association », vol. 92, 1-25.
1966 Piero Santi, *Il « point de départ » di Satie*, « Chigiana », nuova serie, vol. 23, n. 3.
1967 Henri Béhar, *Erik Satie ou le conformisme ironique*, in H. B., *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris, (versione italiana, H. B., *Il Teatro dada e surrealista*, a cura di G. Lista, Einaudi, Torino).
1968 Jan Van der Veen, *De fauteuil van Sokrates, Erik Satie en de funktionele muziek*, in J. V. d. V., *Orfeus onder de stervelingen*, Bert Bakker-Daamen n.v., Den Haag.
1968 Noël Arnaud, *Rétrobiographie ombilicale d'Erik Satie*, « Cahiers Dada Surréalisme », n. 2.
1969 Michel Sanouillet, *Erik Satie et son violon d'encre*, « Travaux de linguistique et de littérature », VII, 2, Université de Strasbourg.
1970 André Bruyère, *À Honfleur, le siècle dernier, ce Maître de Chapelle et ce petit Satie*, « Bulletin des Amis du Musée de Honfleur ».
1973 Reinbert de Leeuw, *Monsieur le Pauvre*, in R. de L., *Muzikale Anarchie*, de Bezige Bij, Amsterdam.
1973 Léon Guichard, *À propos d'Erik Satie, Notules incohérentes*, « Recherches et travaux », Bulletin n. 7, Université de Grenoble, marzo.
1975 Nigel Wilkins, *The Writings of Erik Satie: miscellaneous fragments*, « Music and Letters », vol. 56, n. 3, ottobre.
1976 Ornella Volta, *Satie sur papier*, in *Satie op papier*, exposition, Stedelijk Museum, Amsterdam, marzo-maggio, catalogo n. 598 (introduzione).

1976 Gavin Bryars, *Berners, Rousseau, Satie,* « Studio International », n. 984, novembre-dicembre.
1977 Gioacchino Lanza Tomasi, *Erik Satie e la musica del surrealismo,* in AA.VV., *Studi sul surrealismo,* Officina Edizioni, Roma.
1977 Roman Vlad, *Dada e la musica di Satie,* in Silvia Danesi, *Il Dadaismo,* Fratelli Fabbri editori, Milano.
1977 Cristina Cano, *Erik Satie: calligramma e nonsenso,* « Il Verri », n. 6, giugno.
1978 Hélène Politis, *Sermons humoristiques,* in *Écrit pour Vladimir Jankélévitch,* Flammarion, Paris.
1979 Adriana Guarnieri Corazzol, *Tecniche di composizione in Erik Satie,* « Ricerche musicali », III, Università di Bologna.
1980 Ornella Volta, *L'Usignolo col mal di denti,* « Alfabeta », n. 12, aprile.

Tesi inedite

1949 William Grey Sasser, *Erik Satie, a study on mutation in his style,* tesi di laurea, University of North Carolina, Department of Music.
1958 Yves Gérard, *Introduction à l'oeuvre d'Erik Satie,* dissertazione, Conservatoire National de Musique, Paris.
1966 Patrick Gowers, *Erik Satie, his studies, notebooks and critics,* tesi di laurea, University of Cambridge.
1966 Barbara Ferrel Hill, *Characteristics of the music of Erik Satie that suggest the « id »,* dissertazione, University of Colorado, School of Music.
1972 Alan Murray Gillmor, *Erik Satie and the concept of the Avantgarde,* tesi di laurea, University of Toronto, Faculty of Music.
1972 Giuseppina Campiotti, *Erik Satie nella cultura del suo tempo,* tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore, Facoltà di Lettere e Filosofia, Milano.
1978 Marie-Claude Fleuriel, *L'oeuvre de piano d'Erik Satie,* dissertazione, Sorbonne, Paris.

Esposizioni monografiche, cataloghi

1966 Paris, Bibliothèque Nationale, a cura di François Lesure.
1976 Amsterdam, Stedelijk Museum, a cura di Ad Petersen, Dorine Mignot e O. Volta.
1978 Milano, Museo teatrale alla Scala, a cura di O. Volta.
1980 Milano, Teatro di Porta Romana, a cura di O. Volta.

INDICE DEI NOMI E DELLE OPERE MUSICALI

Adamo, 95
Alcibiade, 220
Alkan, Charles-Henri-Valentin, 180
Allais, Alphonse, 198, 202, 208, 251, 253
Allonz-y Chochotte, 251
Alvin, Jeanne, 289
Ansermet, Ernest, 88
Antigone (Honegger), 233
Aperçus désagréables, 38
Apollinaire, Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky, detto Guillaume, 113, 198, 267, 269, 271, 278, 292, 293, 300
Apollon Musagète (Stravinsky), 233
Aragon, Louis, 72, 240, 262, 272, 275, 277, 278, 288
Arp, Hans, detto Jean, 234
Astruc, Gabriel, 303
À tous le diables (A. Satie), 280
Au clair de la lune (canzone pop.), 192
Auric, Georges, 72, 114, 115, 223, 237, 254, 267, 270, 272-274, 277, 286, 291, 292
Auriol, George, 208
Aux Champs (fanfara mil.), 187
Avant-dernières pensées, 26, 27, 203

Bach, Johann-Sebastian, 40, 65, 83, 186, 252, 259
Bailly, Edmond, 75, 279
Balestrieri, Lionello, 235, 259
Balguerie, Suzanne, 231
Balla, Giacomo, 257
Balletti lamentabili (H. von Biber), 224
Barbier, Jean-Joël, 204
Barnetche, Eugénie, 280
Bataille, Nicolas, 224
Bathori, Jane, 230
Baudelaire, Charles, 89
Beach, Sylvia, 75, 234, 278
Beaumont, Étienne de, 272
Beethoven, Ludwig van, 55, 57, 69, 159, 186, 236, 259

Bellini, Vincenzo, 186
Berlioz, Hector, 67
Bernouard, François, 267
Bertin, Pierre, 224, 225, 237, 292
Bertin, Roland, 224
Biber, Heinrich-Ignaz-Franz von, 224
Bibi la Purée, 185
Birot, Germaine, 293
Birot, Pierre-Albert, 293
Bizet, Georges, 283
Blanche, Jacques-Émile, 302
Bois, Jules, 34, 212, 213, 244
Bonjour Biqui, 297
Boris Godunov (Mussorgsky), 85
Bourgault-Ducoudray, Louis-Albert, 204
Brancusi, Constantin, 231, 284
Braque, Georges, 194, 225, 232, 253, 257
Breton, André, 74, 198, 240, 242, 270, 272, 274-279
Brussel, Robert, 37
Buffet, Gabrielle, 240

Caby, Robert, 265
Cage, John, 213-215, 223, 234, 259
Calder, Alexander, 196, 234
California Legend, 252
Calvocoressi, Michel-Dimitri, 37
Čapek, Karel, 188
Cappiello, 251
Carrelage phonique, 235
Caryathis; Elizabeth Toulemon, poi Elise Jouhandeau, detta, 252, 278
Casas i Carbo, Ramón, 207
Casella, Alfredo, 204
Cendrars, Blaise, 209, 238, 239, 281, 286
C'est aussi rare qu'un merle blanc (A. Satie), 280
Cézanne, Paul, 95
Chabrier, Emmanuel, 89, 283
Chailley, Jacques, 224
Chalupt, René, 223, 233
Chanson, 33, 207
Chanson du XVIIIe siècle (*Chanson à boire*), 274
Chanson de Bilitis (Debussy), 93
Chapitres tournés en tous sens, 14, 15, 38, 179, 185, 223, 228
Charlot, 248
Charpentier, Gustave, 58
Chausson, Ernest, 75
Cheap Imitation (Cage), 234
Chesterton, Gilbert-Keith, 214
Chez le Docteur, 251
Chirico, Giorgio de, 188
Chopin, Fryderyk, 69, 83, 93, 178, 184, 186, 219
Choses vues à droite et à gauche, 40, 179, 229
Ciccolini, Aldo, 204, 225
Cinéma, 195, 241
Cinq Grimaces, 172, 302, 303
Clair, René, 241
Claudel, Paul, 279
Clementi, Muzio, 28, 40
Cliquet-Pleyel; Henri Cliquet, detto H., 292
Cocteau, Jean, 68, 71, 72, 193, 195, 198, 206, 216, 217, 219, 227, 231, 233, 235, 237, 238, 242, 254, 257, 258, 262, 264, 267-271, 273, 276, 277, 283, 286, 288, 291-293, 298, 301-303
Colette, Sidonie Gabrielle, 199, 248, 293
Collaer, Paul, 234
Collet, Henri, 267, 291, 292
Colombo, Cristoforo, 37
Connubial Bliss (A. Satie), 280
Contamine de Latour, J.P.,

33, 45, 120-123, 128, 129, 178, 179, 207, 208, 257, 258, 294-297
Copeau, Jacques, 269
Copernico, Niccolò, 156
Cousin, Victor, 41, 233, 298
Cravan, Arthur, 253
Croquis & Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois, 38, 285
Cromwell, Olivier, 37
Cunningham, Merce, 224, 234

Danses gothiques, 203, 296, 297
Dansons la Carmagnole (canzone rivol.), 182
Darty, Paulette, 251, 253, 287
Davenson, Henri, 292
Debussy, Claude-Achille, 65, 67-69, 73-75, 89-95, 157, 182, 185, 186, 195, 199-201, 203, 204, 206, 216-219, 221, 248, 249, 256, 274, 279, 283-286, 304
Delage, Maurice, 223
Delarue-Mardrus, Lucie, 253
Delaunay, Robert, 274
Delgrange, Félix, 237
Delvincourt, Claude, 292
Demets, E., 181, 205, 218
Dépaquit, Jules, 225, 261, 273
Depero, Fortunato, 257
Derain, André, 194, 206, 281
Dermée, Paul, 270
Descriptions automatiques, 11, 12, 36, 38, 181-183, 192, 221
Diaghilev, Serge de, 181, 216, 254, 257, 283
Dickinson, Peter, 224
Diva de l'Empire, 241, 251
Doesbourg; Nelly, detta Petro van, 242
Doesbourg, Theo van, 242
Doucet, Jacques, 263
Dreyfus, Fernand, 223
Drieu la Rochelle, Pierre, 286
Dubois, Théodore, 58
Duchamp, Marcel, 188, 215, 234, 236, 240, 241, 253, 258, 281, 282
Dufayel, 238
Dufy, Raoul, 253, 273
Dukas, Paul, 203
Dulaure, Jacques-Antoine, 80, 81
Dumesnil, René, 292
Durand, Jacques, 218
Durey, Louis, 114, 115, 206, 237, 267, 291, 292

École d'Arcueil, 222, 291
Écorcheville, Jules, 37
Edwards, Misia Godebski in, 254
Église Métropolitaine d'Art, 46, 47, 162-164, 245, 297, 299
Élégie (1886), 33, 207
Élégie (1920), 206, 284
Éluard, Paul, 275, 276, 288
Embryons Desséchés, 12, 13, 36, 38, 183, 184, 221
En avant! (fanfara mil.), 182
En habit de Cheval, 35, 55, 218
Entr'acte, v. *Cinéma*
Erodoto, 233

Fabert, Henri, 232
Falla, Manuel de, 230
Fargue, Léon-Paul, 231, 238, 269, 273, 278
Faure-Favier, Louise, 293
Fauré, Gabriel, 230
Faust (Gounod), 187
Fels, Florent, 288
Feure; Georges Sluijters, detto G. de, 259

Flamel, Nicolas, 80, 81, 197, 281
Flaubert, Gustave, 297
François-Marie, évêque de Séez, 247
Franck, César, 89, 92
Fratellini, 303
Frère Jacques (canzone pop.), 192
Freud, Sigmund, 228
Fuller, Buckminster, 224

Gambetta, Léon, 157
Gaultier-Gargouille, 44, 243
Gauthiers-Villars, Henry, v. Willy
Gémier, Firmin, 303
General Lavine, eccentric (Debussy), 182
Geneviève de Brabant, 207
Georges, Yvonne, 252
Gide, André, 231, 278, 279
Giona, profeta, 14, 185
Giraudoux, Jean, 233, 286
Gleizes, Albert, 302, 303
Gluck, Christoph-Willibald, 83
Gnossiennes, 178, 215
Godebski, Cipa, 231
Goll, Claire, 288
Goll, Ivan, 288
Gounod, Charles, 58, 91, 187, 197, 283
Gross, Valentine, v. Hugo, V.
Groupe des Trois, 291
Gruppo dei Sei, 110-112, 114, 206, 222, 252, 267, 268, 278, 291, 292, 303
Gruppo Satie, 290
Guaita, Stanislas de, 211
Guégan, Bertrand, 273
Guichard, Léon, 265
Guilbert, Yvette, 208
Guiraud, Ernest, 58
Gymnopédies, 33, 183, 199, 200, 256, 284, 304

Hahn, Reynaldo, 295, 302
Harris, Sybil, 282, 284
Haydn, Joseph, 83, 93
Hébertot, Jacques, 239
Helmholtz, Hermann, 256
Herrand, Marcel, 224
Heures seculaires & instantanées, 21-23, 177, 196
Hidalgo, Juan, 214
Hilsum, René, 279
Honegger, Arthur, 114, 115, 233, 238, 267, 291, 292
Hugo, Jean, 266
Hugo, Valentine Gross, detta V., 203, 223, 254, 298
Hugo, Victor, 89
Huidobro, Vicente, 270
Huszár, Vilmos, 242
Huysmans, Joris-Karl, 212
Hyspa, Vincent, 251, 253, 261

Ibert, Jacques, 292
Idyllic Song (Satie-Cage), 234
Images à Crusoé (Durey), 206
Indy, Vincent d', 69, 92, 200, 248
Ingres, Jean-Dominique, 233
Iside, 203, 213, 244
Ives, Charles, 186

Jacob, Max, 237, 262-264, 273, 282, 288
Jardins sous la pluie (Debussy), 186
Jarry Alfred, 197-199, 248, 297
Jaurès, Jean, 67, 266
Jeanneret, Charles-Édouard, v. Le Corbusier
Je te veux, 251
Jeunes Ravêlites, 181, 200, 221, 222, 285, 287
Jouhandeau, Elise, v. Caryathis
Joubert, Joseph, 203, 251
Jourdan-Morhange, Hélène, 203

Joyce, James, 278

Kahnweiler, Daniel-Henri, 225, 298
Karr, Alphonse, 81
Kipling, Rudyard, 73
Kisling, Moïse, 195
Kleist, Heinrich von, xv
Koechlin, Charles, 292
Kooning, William de, 224

La Belle Excentrique, 252
La Boutique fantasque (Rossini-Respighi), 181
La Danse macabre (Saint-Saëns), 237, 260
La Diva de l'Empire, 241, 251
La Fresnaye, Roger de, 223
Laloy, Louis, 70, 72, 97, 117, 270, 272, 287
La Marsigliese, 192
Lamartine, Alphonse de, 206
La Mascotte (Audran), 184
Landru, Desiré, 277
Larbaud, Valéry, 278
Larionov, Michel, 283
La Rochefoucauld, Antoine de, 259
Latude, Jean-Henry de, 14, 185
Laurencin, Marie, 253
Le Bâtard de Tristan, 243
Lebeau, Virginie, 208
Le Boeuf sur le toit (Milhaud), 303
Le Bon Roi Dagobert (canzone pop.), 187
Le Chapelier, 283
Le Corbusier; Charles-Édouard Jeanneret, detto, 75, 270
Lee Masters, Edgar, 282
Leeuw, Reinbert de, 214
Le Fils des Étoiles, 34, 55, 95, 194-195, 202, 209-210, 232, 243, 304
Léger, Fernand, 187, 234, 236, 274
Lenepveu, Charles, 58
L'Enfant et les sortilèges (Ravel), 293
L'Enfant prodigue (Debussy), 92
Lenin; Vladimir Ilič Uljanov, detto Nikolaï, 265
Le Panthée, leitmotif pour, 215
Le Père Dupanloup (canzone pop.), 240
Le Piège de Méduse, 39, 130-143, 223-228, 259, 260, 264, 267, 297-298
Le Reveil de la Mariée o *La Chanson de la Mariée* (Ravel), 192
Le Sacre du Printemps (Stravinsky), 87, 283
Les Anges, 33, 193, 207
Les Dragons de Villars (Maillart), 185
Les Entretiens de la Belle et de la Bête (Ravel), 199, 201
Les Fleurs, 33, 193, 207
Les Trois Valses distinguées, 23-24, 199-200
L'Heure espagnole (Ravel), 71
Lhote, André, 273
Lifar, Serge, 224
Linton, Ralph, 202
Liszt, Franz, 68, 93
L'Omnibus-automobile, 251
Louÿs, Pierre, 279
Ludions, 286, 294
Luigi XI, 21, 160, 196-197
Luigi XV, 185

Mac Orlan; Pierre Dumarchey, detto P., 273
Maeterlinck, Maurice, 285
Magnard, Alberic, 78
Magritte, René, 294
Maillart, 185

Mallarmé, Stéphane, 89, 203, 279
Malraux, André, 288
Maman, les p'tits bateaux (canzone pop.), 182
Manet, Édouard, 65, 67
Man Ray; Emmanuel Radenski, detto, 194, 241, 258, 282
Marchat, Jean, 224
Marche de Cocagne o *Marche des Potassons*, 273
Marchetti, Walter, 214
Marcia funebre; Sonata in si bem. minore, detta (Chopin), 184
Maré, Rolf de, 239
Marinetti, Filippo Tommaso, 186, 188, 192
Maritain, Jacques, 247
Marlborough s'en va-t-en guerre (canzone pop.), 187
Martin, Charles, 189, 190, 194
Matisse, Henri, 195, 238, 273
Mauclair, Camille, 249
Mayr, W., 291
Mendès, Catulle, 267
Mendiants (Rossini), 219
Mercure, 195, 233, 272, 277, 281
Mesens, E.L.T., 294
Messe des Pauvres, 246, 304
Meyer, Marcelle, 205, 264
Mignon (Thomas), 237, 254, 260
Milhaud, Darius, 114, 115, 178, 222, 224, 231, 237, 267, 271, 291, 292, 303
Milhaud, Madeleine, 224
Mollet, Jean, detto Baron, 278
Mompou, Frédéric, 226
Mondrian, Piet, 234
Monet, Claude, 95
Monnier, Adrienne, 75, 231, 273, 278
Mon rocher de Saint-Malo (canzone pop.), 184
Montesquieu; Charles-Louis de Secondat, barone di, 259
Morand, Paul, 231, 269, 283
Mozart, Wolfgang-Amadeus, 69, 83, 86, 204
Musique d'Ameublement, 41-42, 195, 201-202, 212, 214, 227, 232, 234-239, 260, 264
Mussorgsky, Modesto, 69, 85, 94

Napoleone I, 156, 249
Noailles, Anna de Brancovan, contessa Mathieu de, 302
Nocturnes, 29, 180, 205
Nous n'irons plus au bois (canzone pop.), 185
Nouveaux Jeunes, 222, 237, 267, 283, 291

Oberlé, Jean, 292
Ogives, 244, 265
Ozenfant, Amédée, 74, 270, 274-276

Pachmann, Vladimir de, 178
Paladilhe, Émile, 58
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 83, 86
Panni, Marcello, 224
Parade, 71, 72, 195, 216, 227, 235, 242, 250, 254, 257, 262, 267, 271, 272, 276, 283, 285, 288, 292, 293, 298
Paré, Ambroise, 199
Parsifal (Wagner), 192, 236, 249
Paul & Virginie, 29, 206
Paule, François de, 49, 247, 250
Paulhan, Jean, 274
Païns, Hugues de, 286

Péchés de ma vieillesse (Rossini), 181
Peladan, Joseph, detto Sar Joséphin, 44-45, 95, 209, 211-213, 215, 229, 243-245, 248, 271, 286, 297, 304
Pelléas et Mélisande (Debussy), 90, 93, 215, 217, 249, 256, 285, 286
Pendleton, Moses, 224, 302
Pergolesi, Giovanni Battista, 83
Pessard, Émile, 58
Pétrouchka (Stravinsky), 283
Picabia, Francis, 195, 238-242, 258, 268, 270, 275-277, 294
Picard, Gaston, 254
Picasso, Pablo, 67, 71, 186, 195, 233, 257, 262, 271, 272, 286
Pièces Froides, 56, 184
Platone, 41, 197, 198, 219, 233, 234, 298
Poli, Paolo, 224
Polignac, M. de, 263
Polignac; Winnaretta Singer, principessa Edmond de, 230, 232, 254
Porpora, Nicola Antonio Giacinto, 93
Poueigh, Jean, 256, 262, 263, 269, 292-293
Poulenc, Francis, 114, 115, 232, 237, 267, 270, 272, 286, 291-293
Pound, Ezra, 278
Pour le piano (Debussy), 256
Prélude à l'après-midi d'un faune (Debussy), 91
Prélude de la Porte Héroïque du Ciel, 34, 202, 212
Prélude en tapisserie, 212
Prélude hygiénique (Rossini), 192
Préludes Flasques, 184, 218
Privitera, Massimo, 200
Prunières, Henry, 204, 233
Puvis de Chavannes, Pierre, 195, 249, 296

Quatuor (Debussy), 93

Rabelais, François, 219, 220
Racine, Rober, 214
Radiguet, Raymond, 206, 264, 278, 286, 288
Rameau, Jean-Philippe, 129
Raval, Marcel, 286
Ravel, Maurice, 37, 68 71, 192, 199-201, 204, 219, 221, 222, 230, 293, 303
Redon, Odilon, 279
Reinhardt, Max, 302, 303
Relâche, 42, 195, 196, 203, 239-241, 277
Respighi, Ottorino, 181
Reverdy, Pierre, 286
Ribemont-Dessaignes, Georges, 238, 275, 277, 288
Rimbaud, Arthur, 186, 301
Rimsky-Korsakov, Nikolaï, 69, 84, 85, 292
Rip (Planquette), 185
Robert, Henri, 263, 288
Rodin, Auguste, 65, 99, 100, 161
Roland Manuel; Alexis-Manuel-Roland Lévy, detto, 34, 37, 199, 212, 216, 218, 223, 254, 262, 263, 283, 292
Rops, Félicien, 279
Rossini, Gioacchino, 181, 192
Rouart, Alexis, 263
Rouché, Jacques, 70, 271
Rousseau, Henri, 198, 269
Roussel, Albert, 34, 203, 223
Roux, Suzanne, 223
Roy, Jean, 219
Rusiñol, Santiago, 207
Russolo, Luigi, 227, 257

Saint, abate, 247

Saint Léger-Léger, 206
Saint Point; Valentine de Glans-Cessiat-Vercell, detta V. de, 235, 257
Saint-Saëns, Camille, 67, 69, 237, 260, 271
Salmon, André, 273
Sand, George, 219
Sarabande (Debussy), 256, 284
Sarabandes, 55, 95, 200, 256, 284
Sarrazin, Jean, detto Jehan, 208
Satie, Alfred, 216, 246, 280, 290
Satie, Conrad, 179, 201, 218, 246, 251, 265, 284, 285
Satie, Eric-Alfred-Leslie, detto Erik, I-IV, 33, 37, 38, 45, 68, 96, 120, 121, 123, 128, 129, 153, 177-304
Sauguet, Henri, 224, 250
Sauret, Henriette, 203
Schaarschmidt, Jan, 224
Schatz, Hilmar, 178
Schaeffer, Pierre, 257
Schloezer, Boris de, 117
Schmitt, Florent, 303
Schoenberg, Arnold, 70, 178
Schubert, Franz, 69, 184
Schwitters, Kurt, 242
Sept toutes petites danses, 298, 304
Séré, Octave, pseud. di Jean Poueigh (v.)
Sévérine; Caroline Rémy in Guebhard, detta, 49, 251
Shakespeare, William, 21, 75, 129, 197, 302, 303
Shaw, Bernard, 177
Shéhérazade (Rimsky-Korsakov), 85, 216
Shelley, Mary, 228
Sinfonia in do minore (Casella), 204
Sinfonia in si minore (Casella), 204
Socrate, 41, 144-149, 231-234, 288
Socrate, 41, 144-149, 173, 203, 220, 230-234, 254, 264, 269, 279, 286, 288, 298, 304
Sonatine bureaucratique, 28-29, 40, 203, 204, 230, 286
Sonneries de la Rose+Croix, 195, 210-211
Soupault, Philippe, 273
Sports & Divertissements, 16-21, 39, 188-194, 228
Stein, Gertrude, 233, 234, 253, 278, 282
Steinlen, Théophile, 207
Strauss, Richard, 70
Stravinsky, Igor, 83-89, 186, 190, 191, 201, 230, 231, 233, 282, 283, 303
Suarès, André, 249
Survage, Germaine, 259
Sylvie, 33, 193

Tailleferre, Germaine, 114, 115, 237, 267, 291, 292
Tapisserie en fer forgé, 235, 258
Templier, Pierre-Alexandre, 253
Templier, Pierre-Daniel, 253
Tendrement, 251
Théry, José, 292, 293
Thomas, Ambroise, 53-54, 58, 237, 254, 260
Thomson, Virgil, 234
Tinan, Dolly de, 274
Tinchant, Albert, 45, 208, 243, 253
Toulouse-Lautrec, Henri de, 95, 208
Trégaro, Mgr. François-Marie, 247
Trémois, Pierre, 75, 76, 278, 281

Trilogie d'Eschyle: Agamemnon, Choéphores, Euménides (Milhaud), 233
Trois Morceaux en forme de poire, 35, 55, 215-217, 230, 258, 269, 286
Trois petites pièces montées, 273
Trois Pièces faciles (Stravinsky), 283
Trois Poèmes d'Amour, 40, 203, 205, 229
Trois Poèmes de la Lyrique Japonaise (Stravinsky), 191
Trois Poèmes de Mallarmé (Ravel), 200
Trotzki, Lev Davydovič; Leiba Bronstein, detto, 66
Tudor, David, 213
Tzara, Tristan; Sami Rosenstock, detto, 186, 257-258, 270, 275-278, 282, 288

Un Dîner à l'Élysée, 251
Uspud, 120, 123-129, 179, 187, 207, 280, 294-297
Utrillo, Maurice, 296
Utrillo, Miguel, 296

Valadon, Suzanne, 194, 213, 273, 296, 297
Valéry, Paul, 231, 278, 279
Valse-Ballet, 279
Valses nobles et sentimentales (Ravel), 199
Van Gogh, Vincent, 179, 238
Van Gogh, Theo, 179
Varèse, Edgar, 197, 257, 281, 302-304
Verdi, Giuseppe, 55
Véritables Préludes Flasques, 36, 38, 218-220
Verlaine, Paul, 67, 85, 89
Verneau, Eugène, 207
Verset laique & somptueux, 247
Vexations, 35, 213, 214
Vieux Sequins & Vieilles Cuirasses, 15, 16, 36, 38, 187, 188
Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste, 279
Viñes, Ricardo, 38, 180, 181, 193, 220, 221, 223, 248
Vitrac, Roger, 274
Vogel, Lucien Vögel, detto, 189, 190
Vuillermoz, Émile, 37, 97, 117, 248, 287

Wagner, Richard, 47, 67, 69, 70, 83, 88-90, 95, 113, 186, 213, 236, 249, 261, 271, 297
Walkiria (Wagner), 271
Wiéner, Jean, 252, 292, 301
Willy; Henry Gauthier-Villars, detto, 47, 197, 247, 248, 249
Wilson, Edmund, 282
Wolff, Christian, 213

Zenone d'Elea, 195
Zuloaga y Zabaleta, Ignacio, 207, 259

Ringrazio, per le autorizzazioni di traduzione e di pubblicazione, le edizioni Max Eschig per le pp. 3, 11-16, 21-23 e 144-149, le edizioni Salabert per le pp. 16-21, 23-24, 26-27, 39, 123-128, 130-143, le edizioni Combre per le pp. 28-29, e Pierre Joseph-Lafosse-Satie per tutto il resto.

Tengo inoltre ad esprimere la mia riconoscenza, per i documenti messimi a disposizione, a Henri de Beaumont, Pierre Bertin, Thierry Bodin, José Bruyr, Gavin Bryars, Robert Caby, John Cage, René Clair, Marc Dachy, Edouard Dermit, Patrick Gowers, Léon Guichard, James Harding, Everett Helm, Jean Hugo, Daniel-Henry Kahnweiler, Etienne Labeyrie, Jacques Lambert, Louise Leiris, Juliet Man Ray, Madeleine Milhaud, Rollo Myers, Don L. Roberts, Claude Roland-Manuel, Jean Roy, Henri Sauguet, Marielle Tabart, Pierre-Daniel Templier, Virgil Thomson, Lucien Treillard, David Vaughan, nonché a François Chapon, conservatore della Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, François Lesure, conservatore della Bibliothèque Nationale, Département de la Musique, Martine Kahane, conservatore della Bibliothèque de l'Opéra, Germain Viatte, conservatore del Musée National de l'Art Moderne, Jacques Caumont e Jennifer Gough-Cooper, fondatori dell'Académie de Muséologie Évocatoire, e ai rispettivi responsabili delle Library of Congress, Northwestern University Library, Pierpont Morgan Library, Princeton University Library, e Yale University Library, del Musée Eugène Boudin d'Honfleur e del Centre Culturel Erik Satie d'Arcueil.

Ringrazio anche Piero Bertolucci per la preziosa assistenza editoriale, Marcello Panni e Carlo Cignetti per i consigli di traduzione, e Pablo Volta per il contributo iconografico.

Ornella Volta

MOZART@INVENTATI.ORG